SOLO SNOW

Prologue :

"Devant l'œuvre de Snow, toute exposition ne peut être qu'un échantillonnage, une tentative de boucler une séquence, un montage incomplet et, qui plus est, une image inachevée. Toute exposition de Snow nous place devant un vaste territoire à arpenter, où les divers genres, procédés, dispositifs et déplacements entre les médiums nous mettent en présence et à l'écoute de sensations et de sens qui ciblent et touchent une part forcément fuyante d'un monde imaginaire et symbolique relayé par l'expérience de l'image.Le contact avec l'œuvre devient une occasion rare de s'intéresser à la nature de l'image, pour tenter à notre tour et à l'exemple de Michael Snow, d'en plier ou d'en déplier le motif, d'en ouvrir ou d'en compresser l'espace, d'en accélérer ou d'en ralentir la vitesse."

Louise Déry, commissaire.

Exposé :

S'intéresser à la nature de l'image est la question centrale des apprentissages plastiques et visuels. Aussi vaste que soit le territoire à arpenter et variés les dispositifs mis en place, deux axes pédagogiques ont été ici proposés afin d'éduquer et conduire certains regards. Le premier est une ambigüité verbale : **dés/illusion**, englobé dans un chapitre plus vaste de **la représentation de la réalité.** Mickaël Snow interroge les mécanismes de l'illusion visuelle proposés par les objectifs photographiques (et cinématographiques), induisant la recherche de la subjectivité cachée. La dés/illusion est vue à travers la notion de **fenêtre** et de **point de vue.** Le deuxième axe est celui du **temps,** de la durée : montrer la **matière du temps**. Trois planches d'œuvres sont mises en corrélation, sur ces questions, à travers le temps et d'autres auteurs. La question du temps et de la durée était centrale lors de l'exposition *Deux éternités proches* dont le dossier reste disponible sur le site.

AXE 1 - Représentation de la réalité : Des/illusion, la fenêtre et le point de vue

La notion de "fenêtre ouverte sur le monde" de la Renaissance hante la représentation, surtout au cinéma. La vue de la fenêtre sera la première condition d'enregistrement photographique - Niepce, Daguerre. Son utilisation crée l'illusion d'un réel donné, sans interprétation, d'où son questionnement par les artistes. Elle va de pair avec l'interrogation du point de vue plaçant l'observateur à un endroit idéal. Interroger le point de vue du regardeur, c'est remettre en question l'ordre du monde.

SOLO SNOW

La fenêtre

Dans *Solar Breath*, la caméra en plan fixe, filme le va et vient d'un rideau sous la brise, découvrant le paysage. Cependant, un écran invisible le bloque créant un arrêt dans le mouvement et le regard. L'illusion de transparence est perturbée. Dans *Powers of two*, la transparence et l'échelle un de la représentation nous donnent l'illusion de la scène, ouvrant sur une fenêtre à curieuse réverbération. Passant de l'autre côté, le regardeur observe le contre-champ impeccable de la scène, mis à part le couple : la femme nous regarde encore, nous sommes "vus". *Line Drawing with Synapse* retourne les images : au lieu de présenter l'endroit attendu, elle montre l'envers. *In the corner of Braque and Picasso street*, Snow produit une vidéo cubiste, en projetant l'image transparente de la rue, sur un écran à trois dimensions, perturbant l'homogénéité de celle-ci. *Piano sculpture* joue sur le code illusionniste image/son : une vision rapprochée montrera que les doigts ne font qu'effleurer le clavier. *Still living* et *Sink* démontrent combien la vue photographique rend objectifs et lisses des sujets qui ne le sont pas, tels des objets abandonnés (nature morte triviale) ou des lieux de peintres (lavabos).

Le point de vue

In Media Res épouse le point de vue d'un insecte, collé au plafond, tel que le recherchait Fritz Lang. Les hommes par contre apparaissent comme des insectes : la plongée radicale les propose en un raccourci très réducteur. *The observer* est le regardeur lui-même regardé d'un point de vue en plongée. *Serve, Deserve* projette une "nature vivante" de table de restaurant. La table devient écran. Les objets se déposent magiquement comme sur une toile.

AXE 2 - Représentation du temps : la matière du temps

Le temps au cinéma est traduit par de nombreux artifices rendant fluides et elliptiques ses passages : flash-back, forward, jump cut, découpage et raccords illusionnistes de mouvements, de regards, etc. Il y a comme un contrat sous-entendu de fuir l'ennui du temps vécu et de quitter le temps présent: pas de temps mort. Après la transparence de la fenêtre pour l'espace, il y a l'illusion du "plein" pour le temps. Mickaël Snow souligne l'épaisseur du temps en insistant sur les temps morts, exprimant la durée et la lenteur du vivant.

SOLO SNOW

La matière du temps

Condensation résume une journée en 10mn et ouvre le paysage sur ses nombreuses variations lumineuses. *Shoorty* condense dans le même espace plusieurs temps de la journée. *Solar breath* bloque le regard devant une fenêtre pendant une heure.

Mode d'emploi en épilogue

Le titre bleu souligné, vous guide vers un descriptif de l'œuvre ; le caractère gras vous guide vers une planche thématique dans laquelle l'œuvre peut s'inscrire. La planche "la fenêtre" comporte des renvois à des textes.

Bon voyage.
Françoise Piérard.

Solo
Snow

Biographie / **Louise Déry**

Louise Déry détient un doctorat en histoire de l'art, elle est directrice de la Galerie de l'UQAM (Université du Québec à Montréal) depuis 1997. Elle enseigne en études muséales et en histoire, elle est professeur associée à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

Elle a été conservatrice de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal, conservatrice de l'art actuel au Musée national des beaux-arts du Québec à Québec et directrice du Musée régional de Rimouski.

Louise Déry a participé en tant que commissaire à de nombreuses expositions monographiques, telles que :
Manon De Pauw, Rober Racine, Sarkis, Nancy Spero, Dominique Blain, Raphaëlle de Groot, Shary Boyle, Artur Zmijewski, Jana Sterbak, David Altmejd.

Elle a également assuré le commissariat de la première exposition d'artistes canadiens à Istanbul en 2008 (*Métamorphoses*, AKBank Sanat) et présenté *Le corps, la langue, les mots, la peau. Artistes contemporains du Québec* (1999) au Centre d'art contemporain Santa Mònica à Barcelone et au Passage de Retz à Paris. Louise Déry était commissaire du Pavillon du Canada à la Biennale de Venise en 2007, avec une exposition de David Altmejd.

Elle a publié une cinquantaine de catalogues d'expositions et collaboré à de nombreuses revues spécialisées en art ; elle recevait en 2007 le premier prix de la Fondation Hnatyshyn pour l'excellence de son travail de commissaire au Canada.

Solo
Snow

Introduction

Solo Snow
œuvres de Michael Snow

L'artiste multidisciplinaire Snow, depuis longtemps reconnu, demeure l'une des figures les plus inspirantes de la scène artistique des dernières décennies. Sa pratique, prolifique et protéiforme, trouve à se réinventer à travers l'exploration sans cesse rejouée d'une large gamme de phénomènes visuels et acoustiques et à s'enrichir des mutations qu'autorisent de façon ininterrompue les nombreuses avancées technologiques qui ont vu le jour depuis 50 ans. Elle démontre une parfaite résonance avec les enjeux les plus actuels de la recherche et de la diffusion en arts médiatiques, tout en étant partie prenante de leur genèse et de leur développement, ce que dévoile le caractère étonnamment actuel de plusieurs œuvres.

Le corpus réalisé depuis les années soixante jusqu'à tout récemment nous met au défi de prendre la mesure de l'œuvre de Michael Snow, de rendre compte du caractère expérimental de la démarche de ce pionnier des arts médiatiques et de mettre en relief certains aspects récurrents de son travail : le motif de la fenêtre comme cadrage, la relation qui se joue entre intérieur/extérieur et entre recto/verso, la métamorphose, l'étirement ou la condensation de l'image et du son, la mise en représentation du référent technique (photographique, filmique ou audio), la relation entre l'objet et l'image ainsi que la réflexion sur l'espace et le temps. Parmi la trentaine de photographies, d'installations vidéographiques et sonores et de films sélectionnés pour cette exposition et pour les programmes de projection qui l'accompagnent, plusieurs œuvres majeures figurent :
Wavelength (1966-67), *Sink (*1970), *W in the D* (1970), *Still Living* (1982), *The Last LP* (1978), *In Medias Res* (1998), *That/Cela/Dat* (2000), *Souffle solaire (Cariatides du nord)* (2002), *Powers of Two* (2003), *SSHTOORRTY* (2005), *The Corner of Braque and Picasso Streets* (2009) et *Piano Sculpture* (2009). Elles illustrent la variété de moyens par lesquels l'artiste donne naissance à ses images et à ses propositions sonores, qu'elles soient imprimées, projetées, animées, enregistrées ou diffusées, ou encore qu'elles soient interactives et soumises au jeu du hasard. Si ces œuvres revêtent une forte dimension conceptuelle, contemplative, narrative ou processuelle, le caractère ludique et ironique de certaines d'entre elles dévoile le regard amusé que porte Michael Snow sur l'état du monde. Car la collision qui se crée entre les

Introduction

mots, les images et les sons, leur accrochage en quelque sorte, est l'un des mécanismes favoris de l'artiste pour en structurer la relation. On peut alors avancer que cette récurrence de motifs, ces procédés de composition, cette alliance toute particulière qui s'établit entre regard et vision, entre manière et matière, entre œuvre et manœuvre fondent l'originalité de l'œuvre de Michael Snow.

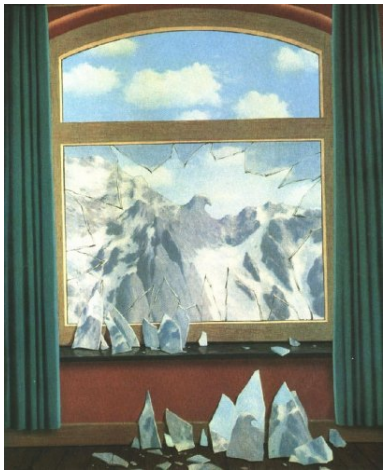
Un parti pris de diversité a prévalu au sein de la sélection d'œuvres présentées dans *Solo Snow* et à laquelle l'artiste a participé activement. Cette variété de médiums, de motifs et de modes de dévoilement de l'image et du son est fondamentale dans la démarche de Michael Snow depuis ses débuts. « Je ne suis pas un artiste professionnel », disait déjà Snow en 1967. « Mes peintures sont faites par un cinéaste, mes sculptures par un musicien, mes films par un peintre, ma musique par un cinéaste, mes peintures par un sculpteur, mes sculptures par un cinéaste, mes films par un musicien, ma musique par un sculpteur… qui parfois travaillent tous ensemble. En outre, mes peintures ont été en grand nombre faites par un peintre, mes sculptures par un sculpteur, mes films par un cinéaste, et ma musique elle, par un musicien. Il y a une tendance vers la pureté dans chacun de ces médiums en tant qu'entreprises séparées. La peinture en tant que fixité, l'image statique. La sculpture en tant qu'objet. Lumière et temps.» On pourrait sans doute parler, à propos de Michael Snow, d'une volonté d'orchestration de médiums aux traits spécifiques, et d'un travail de variation sur des thèmes qui trouvent à s'inscrire en un mouvement continu dans l'ensemble de la démarche.

Les œuvres vidéographiques, photographiques et sonores de cette exposition sont donc réunies avec la conviction qu'elles permettent d'examiner un pan très riche de l'œuvre de Michael Snow. Qui plus est, l'artiste a accepté que soient reproduits dans le catalogue des plans et des instructions d'installation de plusieurs œuvres et ces documents, provenant de ses archives personnelles, sont d'une valeur inestimable. D'ailleurs, la participation de l'artiste à toutes les décisions entourant la mise en espace de l'exposition est révélatrice non seulement de ses préoccupations pour chacune des œuvres, mais également de la conversation qu'elles produisent ensemble, lorsque présentées suivant un certain arrangement. Finalement, comme l'écriture est une activité fondamentale de la pratique de Michael Snow, nous lui avons demandé de courts textes sur chaque œuvre exposée, sachant combien le « dit » de Snow offre un éclairage passionnant sur les concepts qu'il développe dans son travail.

Louise Déry, Commissaire

LA FENÊTRE

01



02

03

04

05

06

07

08

LA FENÊTRE

01- Albrecht Dürer : Autoportrait, 1498
02- René Magritte : Le domaine d'Arnheim, 1949
03- Joseph Sudek : De mon atelier, 1948
04- Edward Hopper : Cape Cop Morning,1950
05- Alfred Hitchcock : Rear Windows, 1954
06- Bernard Plossu : Marseille, 1975
07- Tacita Dean : Bubble house, 1999, 16mm
08- Eric Rondepierre : Stances, 1996-98

Dürer nous regarde le coude appuyé sur le rebord d'une fenêtre tandis qu'une autre ouvre l'espace sur une perspective aérienne infinie. Léonard de Vinci invitait à "faire apparaitre comme sur une paroi de verre". La Renaissance usera de cette notion de peinture comme "fenêtre ouverte sur le monde". Magritte déjoue le piège illusionniste en fracassant la fenêtre et aussi le paysage. *Ceci est une image.*
Sudek fait coincider le cadre de sa photographie avec le cadre de sa fenêtre. L'illusion de transparence serait totale si ce n'est qu'il joue sur la buée révélant la vitre et transformant le paysage, tel un regard subjectif.
Les fenêtres de Hopper sont comme des peintures dans la peinture : elles opèrent des recadrages. L'individu se trouve isolé dans un contexte plus général. La fenêtre pose la question de la solitude collective, du singulier/pluriel ainsi qu'elle positionne le regardeur en voyeur, se projetant dans la fiction de l'autre. Ce dispositif est clairement convoqué dans *Fenêtres sur cour* d'Hitchcock. Le photographe handicapé épie ses voisins et construit des récits, grâce à sa prothése de déplacements immobiles, son téléobjectif. Il est, comme le spectateur de cinéma, en vision bloquée et vision partielle, les fenêtres ne lui laissant apparaitre qu'une partie des évènements.
Chez Plossu, la fenêtre ouverte invite au voyage immobile, au rêve, à l'ailleurs. L'intérieur contraste avec l'extérieur ouvert et en mouvement. La baie de la Bubble house de Tacita Dean ouvre brutalement sur la mer. Celle-ci donne l'impression qu'elle va envahir l'espace intérieur. Les murs trés sombres donnent une impression de massivité "bunker" sorte de cadre massif et impénétrable.Cette maison expérimentale stoppée dans sa construction offre les dimensions d'une ruine au romantisme guerrier. Les stances de Rondepierre sont aussi des fenêtres ouvertes. Ce sont celles de trains anciens . Le paysage est visible dans la partie inférieure. Il est liquéfié par la vitesse de déplacement alors que le ciel, visible dans la partie supérieure, est plat et abstrait. La fenêtre agit comme la césure entre deux mondes.

Françoise Parfait Pascal Bonitzer madame de La Fayette Charles Baudelaire Jacques Prévert

Les fenêtres - Charles Baudelaire

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous: "Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?" Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?

Le spleen de Paris, petits poèmes en prose, 1864.

LES MORCEAUX DE LA REALITE - Pascal BONITZER

Nous savons depuis André Bazin que l'écran de cinéma ne fonctionne pas comme le cadre d'un tableau, mais comme "un cache qui ne montre qu'une partie de l'événement". L'espace du tableau est centripète, celui de l'écran est centrifuge. (Depuis André Bazin, il est vrai, l'espace du tableau a lui-même subi des modifications, sous l'influence manifestement du cinéma, et certains peintres, Schlosser, Cremonini, des hyperréalistes, simulent dans leurs compositions l'existence d'un espace "off".) Le champ visuel se double-toujours d'un champ aveugle, la vision est nécessairement partiale, du moins toujours partielle. Les objets du cinéma se comportent comme le furet de la chanson : ils sont passés par ici, ils repasseront par là. Le suspense et l'érotisme trouvent ici leur pierre d'angle, pour d'évidentes raisons.

Ce qui fait cependant la règle du jeu cinématographique, c'est que cette vision partielle qui est essentiellement celle de la caméra et correspond à chacun de ses cadrages, à chacune de ses positions successives — et étant en droit mobile, elle peut en assumer beaucoup — se double pour ce qui est des spectateurs d'une vision bloquée, correspondant au dispositif de l'écran et de la projection. Les objets, les êtres de toute nature qui évoluent sur l'écran sont en effet libres en droit de passer par ici, de repasser par là, la caméra est libre de les suivre ou non, de les rattraper ou non, mais le spectateur, lui, n'a qu'un seul droit, celui de garder les yeux fixés sur l'écran ou de sortir.

Cette situation spécifique (devant la télévision, par exemple, on peut toujours baisser le son, augmenter la couleur ou changer de chaîne) trouve volontiers à se représenter sur les écrans mêmes, Le spectateur de cinéma, c'est moins-le prisonnier de la caverne de Platon, que l'infirme de Fenêtre sur cour, ou le héros de Orange mécanique, attaché sur son siège et contraint de garder les yeux ouverts devant un écran de cinéma où défilent des abominations. (Il est vrai que le spectateur de cinéma, lui, a le loisir de fermer les yeux devant des visions vraiment critiques.) Si le cinéma a un rapport privilégié à l'érotisme à cause de la vision partielle (voyeurisme et fétichisme), il a un rapport privilégié à l'horreur à cause de la vision bloquée.

Le Champ Aveugle, p115-116, Cahiers du Cinéma Gallimard, 1982

LA PRINCESSE DE CLÉVES Madame de La Fayette

Sitôt que la nuit fut venue, il (le gentilhomme) entendit marcher, et quoiqu'il fît obscur, il reconnut aisément M. de Nemours. Il le vit faire le tour du jardin, comme pour écouter s'il n'y entendrait personne et pour choisir le lieu par où il pourrait passer le plus aisément. Les palissades étaient fort hautes, et il y en avait encore derrière, pour empêcher qu'on ne pût entrer; en sorte qu'il était assez difficile de se faire passage. M. de Nemours en vint à bout néanmoins; sitôt qu'il fut dans ce jardin, il n'eut pas de peine à démêler où était M^{me} de Clèves. Il vit beaucoup de lumières dans le cabinet; toutes les fenêtres en étaient ouvertes et, en se glissant le long des palissades, il s'en approcha avec un trouble et une émotion qu'il est aisé de se représenter. Il se rangea derrière une des fenêtres, qui servaient de porte, pour voir ce que faisait M^{me} de Clèves. Il vit qu'elle était seule; mais il la vit d'une si admirable beauté qu'à peine fut-il maître du transport que lui donna cette vue. Il faisait chaud, et elle n'avait rien, sur sa tête et sur sa gorge, que ses cheveux confusément rattachés. Elle était sur un lit de repos avec une table devant elle, où il y avait plusieurs corbeilles pleines de rubans; elle en choisit quelques-uns, et M. de Nemours remarqua que c'étaient les mêmes couleurs qu'il avait portées au tournoi. Il vit qu'elle en faisait des nœuds à une canne des Indes, fort extraordinaire, qu'il avait portée quelque temps et qu'il avait donnée à sa sœur, à qui M^{me} de Clèves l'avait prise sans faire semblant de la reconnaître pour avoir été à M. de Nemours. Après qu'elle eut achevé son ouvrage avec une grâce et une douceur que répandaient sur son visage les sentiments qu'elle avait dans le cœur, elle prit un flambeau, et s'en alla, proche d'une grande table, vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où était le portrait de M. de Nemours; elle s'assit et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner.

On ne peut exprimer ce que sentit M. de Nemours dans ce moment. Voir au milieu de la nuit, dans le plus beau lieu du monde, une personne qu'il adorait, la voir sans qu'elle sût qu'il la voyait, et la voir toute occupée de choses qui avaient du rapport à lui et à la passion qu'elle lui cachait, c'est ce qui n'a jamais été goûté ni imaginé par nul autre amant.

Ce prince était aussi tellement hors de lui-même qu'il demeurait immobile à regarder Mme de Clèves, sans songer que les moments lui étaient précieux. Quand il' fut un peu remis, il pensa qu'il devait attendre à lui parler qu'elle allât dans le jardin; il crut qu'il pourrait le faire avec plus de sûreté, parce qu'elle serait plus éloignée de ses femmes; mais, voyant qu'elle demeurait dans le cabinet, il prit la résolution d'y entrer. Quand il voulut l'exécuter, quel trouble n'eut-il point! Quelle crainte de lui' déplaire! Quelle peur de faire changer ce visage où il y avait tant de douceur et de le voir devenir plein de sévérité et de colère !

Promenade de Picasso – Jacques Prévert

Sur une assiette bien ronde en porcelaine réelle
une pomme pose
Face à face avec elle
un peintre de la réalité
essaie vainement de peindre
la pomme telle qu'elle est
mais
elle ne se laisse pas faire la pomme
elle a son mot à dire
et plusieurs tours dans son sac de pomme la pomme
et la voilà qui tourne
dans son assiette réelle
sournoisement sur elle-même
doucement sans bouger
et comme un duc de Guise qui se déguise en bec de gaz
parce qu'on veut malgré lui tirer le portrait
la pomme se déguise en beau fruit déguisé
et c'est alors
que le peintre de la réalité
commence à réaliser
que toutes les apparences de ta pomme sont contre lui
et
comme le malheureux indigent
comme le pauvre nécessiteux qui se trouve soudain à la merci de n'importe quelle association bienfaisante et charitable et redoutable de bienfaisance de charité et de redoutabilité
le malheureux peintre de la réalité
se trouve soudain alors être la triste proie
d'une innombrable foule d'associations d'idées
Et la pomme se tournant évoque le pommier
le Paradis terrestre et Eve et puis Adam
l'arrosoir l'espalier Parmentier l'escalier
le Canada les Hespérides la Normandie la Reinette et l'Api
le serpent du Jeu de Paume le serment du Jus de Pomme
et le péché originel et les origines de l'art
et la Suisse avec Guillaume Tell
et même Isaac Newton
plusieurs fois primé à l'Exposition de la Gravitation Universelle
et le peintre étourdi perd de vue son modèle
et s'endort
C'est alors que Picasso
qui passait par là comme il passe partout
chaque jour comme chez lui
voit la pomme et l'assiette et !e peintre endormi
Quelle idée de peindre une pomme
dit Picasso
et Picasso mange la pomme
et la pomme lui dit Merci
et Picasso casse l'assiette
et s'en va en souriant
et le peintre arraché à ses songes
comme une dent
se retrouve tout seul devant sa toile inachevée
avec au beau milieu de la vaisselle brisée
les terrifiants pépins de la réalité.

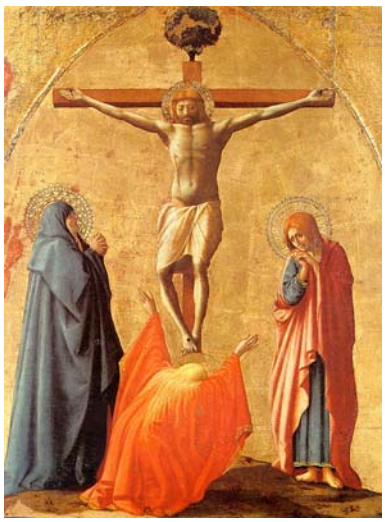
Jacques Prévert. Paroles.

La transparence remise en question

(...) Non seulement le spectateur doit se retourner pour voir ce qu'il y a derrière lui, mais il doit aussi faire le tour, tourner autour (l'image d'une femme nue, de dos, sérigraphiée sur un rideau transparent pousse le spectateur de Mickaël Snow à aller voir ce qu'il y a derrière...) , vérifier les effets de la projection et de la rétroprojection, faire l'expérience de la remontée dans le temps ou du cadre renversé.
Le dispositif cinématographique reste basé sur la transparence : transparence de la bande film, transparence du projecteur, transparence de l'image projetée sur l'écran, mais aussi transparence du cadre. L'image de cinéma est héritière de la fenêtre ouverte sur le monde, comme la renaissance italienne avait défini le tableau construit selon les nouvelles règles de la représentation perspective. Les codes du montage classique également sur la notion de transparence, c'est-à-dire que les raccords, les passages d'un plan à un autre ne doivent pas être perçus formellement par le spectateur. L'image ne doit pas être saisie dans sa qualité de surface, ni ses raccords comme collage artificiel de deux parties hétérogènes. Autrement dit, l'image doit effacer ses caractéristiques matérielles pour pouvoir rendre compte de la réalité (ou de l'effet de réalité) à laquelle elle veut ressembler le plus possible. Profondeur et continuité spatio-temporelle sont les gages de la fiction cinématographique telle qu'elle a été codifiée par l'industrie du spectacle.
La vidéo en revanche s'affirme par rapport à une frontalité et à une opacité. Pas d'illusion de profondeur et peu de fiction. L'image vidéo n'est pas traversée par un faisceau de lumière, elle est bombardée par un faisceau d'électrons sur une surface phosphorescente : elle n'ouvre sur rien d'autre qu'elle même, mais recouvre toujours une autre image qui est derrière elle et non hors champ. Le regard glisse sur la surface d'une image qui ne «s'efface plus pour faire passer la vision de l'artiste (...) au contraire, elle ingère, absorbe les catégories métaphysiques de la profondeur (...)» (Christine Ross) de la structure à l'apparence, de la phénoménologie aux catégories métaphysiques, on voit bien que les enjeux de la représentation ne sont pas les mêmes dans le cinéma et la vidéo, malgré leur ressemblance très forte.
(...)
Les expérimentateurs comme Jonas Mekas, Mickaël Snow, Stan Vanderbeek et Stan Brakhage vont essayer de dépasser les contraintes d'une représentation perspective, monoculaire et continue du visible qui est pourtant à la base du dispositif optique du cinéma, pour retrouver une sorte d'état prélangagier de l'homme (ou une disposition d'écriture automatique), où le visuel est une sensation plus proche du tactile que d'une écriture articulée de mise en ordre du réel.

Françoise Parfait
Vidéo, un art contemporain.

LE POINT DE VUE



01

02

03

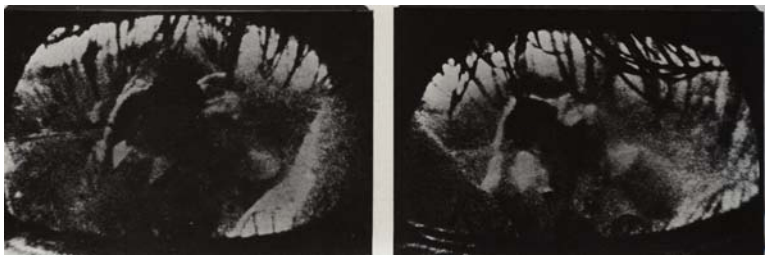
04

05

06

07

08



09

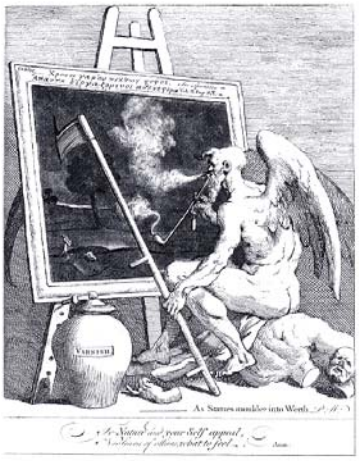
10

LE POINT DE VUE

01- Masaccio : Crucifixion, 1426
02- Mantegna : Le christ mort, 1480
03- Hans Holbein : Les ambassadeurs,1532
04- Andrea del Pozzo : La vôute de Saint Ignace, 1668-1685
05- Hokusaï : La vague, 1831
06- Alexandre Rodtchenko : Au téléphone, 1928
07- Dziga Vertov : L'homme à la caméra, 1929
08- Henri georges Clouzot : Le mystère Picasso, 1955
09- Guisseppe Penone : Il mio vedere futuro (voir mon futur ?), 1971
10- Harun Farocki : Auge Maschine, 2001

Le Christ de Masaccio a la tête engoncée dans les épaules si l'on ne respecte pas bien le point de vue : être en contrebas de la peinture, au dessous du Christ. Cette oeuvre pose la question du respect de l'emplacement de la peinture et confirme que celle-ci a souvent été "in situ", conçue pour un lieu et un point de vue précis. Le Christ de Mantagna ne surplombe pas le regardeur, bien que celui-ci le découvre aussi par les pieds. Il est, tel tout corps mort, allongé devant le regardeur. Il ne "présente" pas , ni n'impose d'image supérieure. Le raccourci par les pieds le propose comme une figure humble, véritable incarnation. Les ambassadeurs d'Holbein, vus de loin et de face, nous en imposent dans un premier temps. Puis une vision rapprochée et détaillée nous permet de modifier notre regard : une corde cassée, un livre fermé, un étui retourné, un crucifix caché laissent entendre un déséquilibre. Accroché dans la salle d'attente de Jean de Dinteville (ambassadeur à gauche), ce tableau laissait le temps de l'observation. Mais avant d'être reçu par ce dernier, le visiteur pénétrant dans une autre salle, jetait un dernier regard par dessus l'épaule gauche et découvrait la tête de mort, anamorphosée de face mais lisible de biais, associant la représentation à une vanité. Les raccourcis de Del Pozzo ouvrent la vôute vers un espace céleste illimité. le regardeur est aspiré par le dynamisme de la composition, but recherché pour convaincre le fidèle.
Le Mont fuji, centre de la série peinte par Hokusaï, est minuscule, voire ridicule dans sa taille comparé à la vague. Les esquifs et les hommes sont presqu'avalés par les mouvements des flots. Le point de vue ne place pas l'homme au centre.
Rodtchenko épouse le point de vue d'une mouche et écrase en un raccourci radical ses figures. Vertov donne tous les points de vue possibles et inimaginables à sa caméra. Il exalte le sentiment d'ubiquité que peut donner le cinéma : être partout, au même moment. Faculté divine. Clouzot place le regard dans la zone aveugle de l'oeuvre : sa surface. Une paroi de verre permet de rendre lisible le travail de l'artiste. Nous sommes traversés par l'énergie Picasso. Penone traduit aussi un point de vue impossible : l'intérieur du regard. Le point de vue est ici subjectif radical, dans le sujet même du regard.
Farocki interroge le point de vue du robot (en slave : serf, esclave) et donc de la surveillance. La caméra observe, surveille. Elle est posée à un point de vue stratégique mais n'offre pas de regard, de construction si ce n'est détecter un mouvement anormal et le signaler. Point de vue sans point de vue si ce n'est celui de la répression.

LA MATIÈRE DU TEMPS



01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

LA MATIÈRE DU TEMPS

01- William Hogarth : Time smoking a picture, 1781
02- Claude Monet : Cathédrale de Rouen (92-94)
03- Sugimoto: Theaters, 1978.
04- Duane Michals : Magritte, 1965
05- Thierry Kuntzel: Nostos III, 1995
06- Roman Opalka : Détails, depuis 1965
07- Bill Viola : Chott el-Djerid, 1979
08- Andrei Tarkovski : Stalker, 1979
09- Douglas Gordon : 24h psycho, 1993
10- David Claerboudt : Long good bye, 2007

Pour Hogarth, toute oeuvre est consumée par le temps : elle est l'objet du temps ; ce qui en fait son sujet. Le temps en est l'auteur, assis devant elle, mais aussi la traverse, par le biais de la faux et de la fumée éphémère. Monet dans ses séries, notamment de la cathédrale de Rouen, en fait le sujet par la variation de l'apparence du monde, même le plus tangible. La lumière des journées et des saisons modulent et modifient les volumes. Sugimoto ôte toutes les variations en enregistrant en pause B la projection d'un film : les images disparaissent au profit de l'esprit fondamental : la lumière condensant en un absolu écran lumineux toutes les actions du film. Le temps y est condensé en une lumière pure.
Duane Michals, par le biais de la surimpression, enregistre deux temps d'apparition de René Magritte : l'un transparent sur le siège du peintre, devant l'écran de la toile, l'autre dématérialisé dans le reflet de la vitre. Les visages de la famille de Thierry Kuntzel figés en une pose photographique trés conventionnelle - photo de famille prise par un professionnel - se délitent lentement. Ils sont progressivement engloutis par la lumière et le vide, à l'inverse d'une épiphanie photographique dans son bain de révélateur.
La matérialisation du temps chez Opalka est une longue suite de "détails" photographiques et picturaux journaliers. La lumière photographique et picturale s'acheminent progressivement vers le blanc absolu.
Pour Bill Viola, éprouver le temps, le matérialiser s'écrit en éprouvant la durée. La lenteur et la limite de la visibilité en sont des facteurs essentiels. Le cinéma de Tarkovski cherche à éprouver la "pression du temps" par un rythme lent mais trés soutenu, où chaque plan cherche à transmettre toute l'ambiguîté du réel. Ces deux auteurs déclarent "sculpter le temps". Douglas Gordon étire le temps de projection du film - 24h psycho ; 5 ans pour *The searchers* - à sa durée diégétique. Il entre dans le temps du film ("*Ce qu'il regardait , c'était comme du film pur, du temps pur. L'horreur du vieux film d'épouvante était absorbée dans le temps*" Don de Lillo-Point Omega-2010-p.14). Le long "au revoir" de Claerboudt étiré dans une extrême lenteur se conjugue avec un autre temps contradictoire: celui de la course de la lumière trés rapide, à travers les ombres portées sur le décor. Dans l'extrême lenteur d'un travelling éprouvant, la course du monde défile à une vitesse impalpable.

That / Cela / Dat, 2000

1

Installation vidéo (2 moniteurs et projection vidéo), noir et blanc, sans son, 15 min, en boucle

Video installation (2 monitors and projection), black and white, silent, 15 min., looped

Courtesy Michael Snow, Toronto

Cette œuvre consiste en trois textes « identiques » en anglais, en français et en néerlandais, dont les mots sont présentés un à la fois pour créer des phrases. Les trois langues apparaissent simultanément et chaque texte a la même durée, 15 minutes. C'est-à-dire qu'au début, le texte anglais s'affiche sur le moniteur de gauche, le texte français, sur celui du centre et le texte néerlandais, sur celui de droite. Quand la présentation est terminée, le texte néerlandais apparaît de nouveau, mais sur le moniteur de gauche, l'anglais, sur celui du centre et le français, sur celui de droite. Ensuite, le français est à gauche, le néerlandais au centre, et l'anglais à droite.
J'ai méticuleusement minuté la durée de défilement de chaque mot. Les trois langues prennent des temps différents pour exprimer la même chose, mais le défilement des textes les uns par rapport aux autres met en exergue les ressemblances, les dissemblances, les effets cinétiques, etc. Plusieurs mots, comme « that », « cela » et « dat », apparaissent de manière synchronisée.
J'ai individualisé l'aspect graphique des mots en les insérant dans un cadrage ajusté : ainsi, un petit mot comme « he » devient gros et prend la même largeur qu'un long mot comme « concentrated ». Les mots s'agencent dans le flot de la phrase, et la forme et la durée particulières de chacun sont accentuées. M.S.

This work consists of 3 "identical" texts in English, French and Flemish, presented one word at a time to make sentences. The 3 languages are presented simultaneously and each text is the same duration, 15 minutes. That is: at first English might be on the left monitor with French on the central projection and Dutch on the right monitor. When this presentation is complete Dutch will be on the left monitor, English will be projected on the centre monitor and French will be on the right. Next will be French left, Dutch centre and English right.
The durations of each word were meticulously timed. The 3 languages take different periods of time to say the same thing (?) but the timing plays one against the other (for differences and resemblances, kinetic effect, etc.) and several words including That, Cela and Dat appear simultaneously in synch.
As an image, each word is individuated by fitting into a maximum camera framing: a short word like "he" is big and as wide as a long word like "concentrated." The words fit into the flow of a sentence but also the special form and duration of each word are emphasized.

W. in the D, 1970

2

Album vinyle, produit en 1975, une des pièces sur l'album vinyle « Michael Snow Musics for ... », Chatham Square Records, New York, 26 min 5 s
Vinyl album, produced in 1975, one of the piece on the vinyl album « Michael Snow Musics for ... », Chatham Square Records, New York, 26 min. 5 s.

Courtesy Michael Snow, Toronto

Pour réaliser cette œuvre, l'artiste s'est enregistré sifflant et respirant dans le microphone qu'il manipule devant lui pendant 23 minutes. La pièce, dont le sifflement est fait d'air uniquement ou de notes, n'a fait l'objet d'aucune modification électronique du son et elle est conforme à la durée exacte de la performance. Il s'agit donc pour Snow d'un documentaire en temps réel. Il indique, dans un de ses écrits, qu'il est pianiste, trompettiste et dactylo autodidacte et que siffler lui est naturel. Dans **W. in the D**, l'inspiration structure la performance et la longueur de chaque segment ou phrase de sifflement est fonction de la quantité d'air inspirée. De même, il y a un effet de va-et-vient (s'apparentant au *zoom in*, *zoom out* dans l'image cinématographique) entre l'inspiration profonde et l'air soufflé dans le microphone. A l'écoute, on remarque les variations d'effets auxquelles s'adonne Snow pour construire cette fresque sonore, bien qu'étrangement dotée d'un fort potentiel visuel. A regarder dans le noir, suggère l'artiste, de là son titre, un abrégé de *Whistling in the Dark*, **W. in the D** est née d'une utilisation du souffle qui, tout comme le vent dans *Souffle solaire*, comporte une réelle dimension phénoménologique et constitue à la fois le matériau et le sujet de l'œuvre. L.D.

The artist is created this work by recording himself whistling and breathing into a hand-held microphone for twenty-three minutes. The recorded whistling, consisting of either pitches or just air, was not altered in any way and lasts exactly as long as the performance. Thus, for Snow it is a documentary in real time. He has written that he is a pianist, trumpet player and self-taught typist and that whistling comes to him naturally. In **W. in the D**, the performance is structured by inhaling, and the length of each whistled segment, or phrase, is the result of the amount of air breathed in. Likewise, there is an effect of coming and going (like zooming in and out on a cinematic image) between the deep inhaling and the air blown into the microphone. In listening, we notice the variations of effect Snow creates to construct this sonic fresco - sonic, yet curiously possessed of a strong visual potential. To be watched in the dark, the artist suggests, hence the title, which is short for *Whistling in the Dark*, **W. in the D** arose from a use of breathing that, just like the wind in *Solar Breath*, includes a real phenomenological dimension and constitutes both the work's material and subject matter.

The Corner of Braque and Picasso Streets, 2009

3

Projection vidéo en temps réel, couleur, sans son, installation in situ (mur écran réalisé par l'artiste pour chaque installation)

Real-time video projection, colour, silent, site specific (wall screen structure, composed by the artist for each installation)

Courtesy Michael Snow, Toronto

Depuis la création du cinéma dans les années 1890, projeter un film sur une surface plane, le plus souvent un « écran », est devenu une convention.
Pendant la projection, la surface plane disparaît de notre perception. Il est fascinant (mais tellement banal qu'on ne le remarque plus) de voir à quel point la représentation de l'espace et du mouvement devient alors convaincante.
Je me suis intéressé à ce qui se passerait si on projetait des images sur un écran dont la surface serait constamment modifiée, de façon visible. L'œuvre **The Corner of Braque and Picasso Streets** utilise les surfaces planes des socles et des piédestaux dont on se sert en général pour les expositions. Je les ai empilés les uns sur les autres afin de faire un mur écran. Des images filmées en temps réel (véritablement captées « à l'instant ») de la rue à l'extérieur du bâtiment qui contient l'œuvre exposée, sont projetées sur cette surface.
Les scènes filmées deviennent « abstraites », sont modifiées par leur passage d'une surface à l'autre du mur de projection, rappelant le cubisme.
L'inauguration de cette œuvre adaptée à son contexte de présentation a eu lieu en mai et juin 2009 à la galerie Àngels Barcelona, à Barcelone. Plusieurs des premières peintures cubistes ont été réalisées dans cette ville ou dans ses environs dans les années 1900, alors même que le cinéma faisait ses premiers pas.M.S.

During projection, the planar surface is removed from our perception. It is amazing (but so common as to be unremarked upon) how convincing spatial and motion depiction then becomes.
I became interested in investigating what would happen with projection on a constantly visible altered surface. **The Braque and Picasso** work uses the several-planed surfaces of a number of plinths or bases, usually used for exhibition purposes, piled one on the other to make a "screen" wall. On this surface (actually happening "right now") images of the activities taking place in the street outside the building in which this piece is exhibited, are projected.
These activities are "abstracted" and modified by their passages from plane to plane in a way that recalls "cubism."
The first presentation of this site-specific work was in Barcelona in May/June 2009 at the Àngels Barcelona gallery. Many of the earliest cubist paintings were done in or near Barcelona in the 1900s just as film was commencing.

Serve, Deserve *(or Setting, Unsetting)*, 2009

4

Table, projection vidéo, DVD, couleur, sans son, 13 min 30 s, en boucle
Table, video projection, DVD, colour, silent, 13 min. 30 sec., looped

Courtesy Galerie Martine Aboucaya, Paris

Autres titres possibles : *There You Go or Waiter!* ou encore *Where's the Bread?*
Il s'agit d'une installation vidéo destinée à être présentée en galerie, une œuvre temporelle pour un public qui déambule. Pour concevoir une telle œuvre, on doit prendre en compte le fait que le spectateur peut arriver ou partir à n'importe quel moment de la projection. Cette œuvre imite de façon exagérée (!) la situation habituelle d'un client, dans un restaurant, qui attend que le serveur apporte sa commande. (*Order, Disorder* est un autre titre possible.) Mais, dans le cas de cette vidéo, c'est le faisceau du projecteur qui apporte la nourriture sur la représentation du « dessus de la table », du dessus de la nappe, faisant une toile dans la foulée. Éventuellement, tout revient en arrière, retourne à la cuisine (un repas inoubliable) pour être servi de nouveau, car c'est un tableau en mouvement et non pas un repas (*Course, Discourse*). M.S.

Other possible titles are: *There You Go or Waiter!* or *Where's the Bread?*
This is a gallery installation, a temporal work made for an ambulatory audience. In making such a work one considers that a spectator might arrive or leave at any time during the projection. This work is built on an exaggerated (!) imitation of the customary restaurant situation where one waits for the waiter to bring the order (*Order, Disorder* is another possible title). But, in this video case, the projection beam delivers the food to the representation of "tabletop," tablecloth surface, in the process making a canvas of it. Everything eventually goes backward, returned to the kitchen (an unforgettable meal) to be served again because it's a moving picture, not a meal (*Course, Discourse*).

Still Living (9 x 4 Acts, Scene 1), 1982

5

Édition de 10 portfolios, chacun contenant 9 pages et un total de 36 photos en couleurs, 1 page titre

Edition of 10 portfolios each containing 9 pages with a total of 36 colour photos, 1 title page

Courtesy Michael Snow, Toronto

J'ai commencé à utiliser l'appareil photo dans mon travail artistique en 1962. On peut construire le sujet à photographier, faire et assembler des objets dans le but de les photographier. Dans les arts visuels, il y a un procédé ancien qui rappelle cette méthode : c'est celui de la nature morte. Traditionnellement, les objets qui figurent dans les natures mortes sont faciles à manipuler et à disposer, comme des poteries, des bouteilles ou des verres. Je décidai à l'époque d'étendre cette tradition à la photographie.
J'ai construit une petite scène, avec un arrière-plan et une base horizontale. J'y ai mis en scène des rencontres d'objets variés, des arrangements, des assemblages, des situations, des compositions. J'ai photographié chaque scène avec un appareil photo Polaroïd fixé sur un trépied. Le titre **Still Living (9 x 4 Acts, Scene 1)** m'est venu en pensant qu'avec cette pratique, la tradition de la nature morte continuerait à vivre. « 9 x 4 Acts, Scene 1 » fait référence à l'aspect théâtral de ces mises en scènes (9 pages de 4 photos donnent 36 photos) qui se déroulent toutes dans la même scène.
Influencé par l'usage du Polaroïd, j'ai décidé d'imprimer quatre scènes par page, de façon à ce que la méthode d'assemblage fasse partie non seulement de chaque scène (ou photo) mais aussi de la présentation. M.S.

I started to use the still camera to make art in 1962. One can construct the object to be photographed. One can make or assemble objects to be photographed. In the visual arts there is an ancient procedure involving this method, that of the Still Life. Traditionally the objects pictured in such paintings are "handleable," easily positioned, such as pots, bottles and glasses. I resolved to extend this tradition into photography.
I made a little "stage," a vertical background "wall" and a horizontal "floor." I staged encounters, arrangements, assemblies, situations, compositions of various objects on this ground and background and photographed each scene with a Polaroïd camera on a tripod. The title **Still Living (9 x 4 Acts - Scene 1)** came from thinking that with this work the Still Life tradition would be Still Living. "9 x 4 Acts - Scene 1" refers to the theatrical aspect of directing different object-events (9 "pages" of 4 = 36 photos) all taking place on the same scene or stage.
Influenced by working with Polaroids I decided that in the final work I would print 4 of the "Acts" on each page so that the assembling method was not only internal to each Act / Photo but was also part of their presentation.

Solar Breath (Northern Caryatids)

6

Souffle solaire (Cariatides du Nord), 2002

Projection vidéo, DVD, couleur, son, 61 min 32 s, en boucle
DVD video projection, colour, sound, 61 min. 32 sec., looped

Courtesy Galerie Martine Aboucaya, Paris

Souffle solaire (Cariatides du Nord) rend compte d'un phénomène de vent que j'ai observé quatre ou cinq fois seulement sur une vingtaine d'étés passés dans la même cabane isolée.
À l'approche du coucher de soleil, le vent souffle dans la pièce l'unique rideau d'une fenêtre en variant de style et de force, puis, mystérieusement, il aspire le rideau en sens inverse, le faisant s'engouffrer dans l'embrasure d'une fenêtre absente (ou plutôt non visible, car elle est tout simplement ouverte). Le rideau claque lourdement et reste suspendu dans son mouvement, sans bouger, étonnamment longtemps. Chaque fois qu'il s'immobilise, de gracieux plissés se révèlent, rappelant les cariatides évoquées dans le titre.
Ces images n'ont subi aucune manipulation après la prise de vue. M.S.

Solar Breath (Northern Caryatids) is the record of a wind phenomenon that has been observed by the artist only four or five times in over twenty summers in the same remote cabin.
Near sunset the wind blows the single curtain on a window in the room, each time with varying style and force, then, mysteriously, sucks the curtain back to make it smack against the plane of a non-existent window (or at least a not-visible window because the window appears to be open). Each time the curtain slaps loudly (against the wall in the gallery), it holds, and stays still, for surprisingly long periods of time. Each time it does so a different beautiful static composition of folds is manifested, hence the caryatids in the title.
There has been no post-shooting manipulation of the image.

The Last LP, 1987/1994

7

Album vinyle (édition sur disque compact, 1994), Art Metropole Toronto, 50 min
Vinyl album (Compact disk edition, 1994), Art Metropole Toronto, 50 min.

Courtesy Michael Snow, Toronto

The Last LP: Unique Last Recordings Of The Music Of Ancient Cultures, le dernier album vinyle de Michael Snow en 1987 par Art Metropole, renvoie à la disparition imminente du disque 33 tours gravé sur vinyle. Sorte de fiction ethnomusicologique, l'œuvre considère le lien entre les effets de la technologie d'enregistrement et les derniers vestiges de la culture préindustrielle encore présents en de rares endroits du monde. Une très grande inventivité caractérise les compositions de ce disque dont les titres et les noms d'artistes proposés sont des trouvailles d'exotisme en soi: *Wu Ting Dee Lin Chao Cheu (L'annonce de l'arrivée de Wu Ting Dee Lin Chao Cheu)* interprété par l'Orchestre de l'Institut National de Musique de Séoul en Corée ; *Mbowunsa Mpahiya* interprété par la tribu Kpam Kpam Tribe, Angola, Afrique ; *Quuiasukpuq Quai Gami (il est heureux parce qu'il est venu)*, interprété par Ani'ksa'tuk, de la tribu Tornarssuk en Sibérie. Pour Raymond Gervais qui s'est beaucoup intéressé à l'œuvre sonore de Snow, chaque pièce du disque est un petit film sonore où l'artiste parvient à faire « plus vrai » et à engager de ce fait une réflexion sur le vrai et le faux en art. L.D.

The Last LP: Unique Last Recordings Of The Music Of Ancient Cultures, Michael Snow's last vinyl album, produced in 1987 by Metropole and refers to the imminent disappearance of the thirty-three rpm long playing record. A sort of ethnomusicological fiction, the work considers the connection between the effects of recording technology and the vestiges of pre-industrial culture in isolated places around the world. Great inventiveness characterizes the compositions on this disc, whose titles and performers' names are in themselves adventures in exoticism: *Wu Ting Dee Lin Chao Cheu (The Announcing of Emperor Wu Ting Dee Lin Chao Cheu)*, performed but the Orchestra of the National Music Institute, Seoul, Korea; *Mbowunsa Mpahiya*, performed by the Kpam Kpam Tribe, Angola, West Africa; *Quuiasukpuq Quai Gami (He is happy because He Came)*, performed by Ani'ksa'tuk, Tornarssuk Tribe, Siberia. In the opinion of Raymond Gervais, who has taken a great interest in Snow's audio work, each peace on the disc is a little sound film in which the artist achieves a truth that is «truer than true» and thereby initiates a reflection on the true and false in art.

Powers of Two, 2003

8

4 photographies sur transparents suspendues
4 transparent photos suspended

Courtesy Galerie Martine Aboucaya, Paris

L'expression « Powers of Two », en mathématiques, renvoie à la multiplication d'un nombre par lui-même. C'est un titre approprié pour une œuvre à deux faces qui représente un couple. Les êtres humains ont eux-mêmes deux faces, et chaque sexe a des faces qui lui sont propres. Dans l'acte sexuel, la face de l'un fait communément face à la face de l'autre.
Powers of Two est une photographie suspendue, imprimée sur un support transparent mince représentant une chambre grandeur nature et un couple (au lit). La femme vous regarde, quel que soit le côté où vous vous trouvez, tandis que le visage de l'homme n'est visible d'aucun côté. Dans cette mise en scène, il y a une porte qui a deux faces (bien sûr) et un miroir qui montre ce qui se trouve de l'autre côté de la scène, à savoir une fenêtre sur le mur opposé (que vous ne voyez pas). Cette « réflexion » fait partie de l'image ; elle est transparente (comme le sont les fenêtres). Le lever (ou le coucher) de soleil est réfléchi dans le miroir qui reflète la fenêtre, et sa lumière se diffuse dans la chambre.
Powers of Two est une expérience de la photographie comme tranche d'espace et de temps. L'espace dans lequel la photographie est présentée et les spectateurs – comme vous – font partie de l'œuvre. L'image du public entre dans la sphère privée de la scène, rendue publique. La photographie est d'un réalisme sans style qui uniformise le caractère d'objet de tout ce qui la compose. M.S.

"Powers of Two" is a mathematical term for the multiplication of a number by itself, an appropriate title for a 2-sided work featuring a couple. Humans have 2 sides, each sex having its own 2-sidedness, and in common sexual intercourse one face faces the other face.
Powers of Two is a transparent thin suspended photograph, "life size," of a room. The She of the couple (they're in bed together) looks at You from either side, while the man's face is not visible from either side. In this staged-room image there is a 2-sided (of course) door and a mirror, which shows what was facing it, a window on an opposite wall (not shown). This "reflection" is in the work, transparent (as windows are). Sunset (or Sunrise) are reflected in the mirror image of the window and their light suffuses the room.
Powers of Two is an experience of a slice of space and time that is a photograph. The room that **Powers of Two** is shown in as well as every spectator such as You are part of the picture, your publicness is in the privacy of the scene being made public. The photograph is a styleless realism which equalizes the objectness of everything that is depicted.

Observer, 1974/2001

10

Installation vidéo interactive en circuit fermé, projection au sol
Interactive video installation, floor projection

Courtesy Michael Snow, Toronto

Il m'est arrivé de réaliser des œuvres qui intègrent le spectateur. L'exemple à grande échelle le plus récent est *Powers of Two*, une photographie imprimée sur un support transparent visible des deux côtés. En 1969, j'ai réalisé deux sculptures qui intégraient, chacune d'une manière différente, la présence du spectateur. Il s'agit de *Blind*, *Scope* et *Portrait*. Immédiatement après, en 1971, j'ai réalisé ma première installation vidéo intitulée *De La*, dans laquelle une caméra filmait les spectateurs ponctuellement, en temps réel.
Observer peut inclure ou non le spectateur. C'est une invitation à entrer dans le dispositif qui, à mon grand plaisir, est souvent acceptée par les visiteurs.
Sur le sol de la galerie, on a fait un « X » avec du ruban adhésif à un endroit où un spectateur serait susceptible de s'arrêter pour regarder quelque chose sur le mur voisin. En face du « X », il y a une projection de ce même « X », de taille identique.
En se tenant debout sur le « X » tracé au sol, le spectateur verra dans l'image projetée au mur sa propre image filmée du dessus. C'est une expérience de la compression commune à toutes les images photographiques, filmiques ou vidéo ; dans ce cas précis, il s'agit de l'écrasement de la verticalité sur le plan horizontal. M.S.

I have occasionally made work that includes the spectators. The most recent large-scale example is *Powers of Two*, a large 2-sided transparent photo. In 1969 I made 2 sculptures that each, in a different way, included the visual presence of the spectators. They are *Blind*, *Scope* and *Portrait*. Immediately after that (1971) I did my first video installation titled *De La* in which the real-time camera occasionally shoots the spectators.
Observer might or might not include the spectator. It is an invitation to "enter" which I have been pleased to see has often been accepted by exhibition visitors.
An "X" of tape is made on the floor in a gallery in a location where a visitor might pause to look at something on a nearby wall. In front of the tape "X" is a projection, the same size as the tape "X", of the tape "X".
Venturing onto the tape "X" and standing there, the spectator will see his/her image as seen from above in the projection. It is an experience of the compression existing in all photo-film-video images, in this case the flattening of our verticalness to a horizontal plane.

Sink, 1970

11

Photographie en couleurs, projecteur avec 80 diapositives couleurs 35 mm
Colour photograph, slide projector with 80 35mm colour slides

Courtesy Michael Snow, Toronto

Il s'agit d'un carrousel de diapositives posé sur un socle qui projette, à un rythme lent, 80 diapositives différentes sur un mur, à côté d'un tirage photographique.
La photographie représente un évier constellé de taches de peinture. La série de diapositives projetées sur le mur montre le même évier, mais chaque fois éclairé différemment. Cette œuvre est une sorte d'élégie, un *memento mori* adressé à la peinture, mais aussi une tentative de peindre avec la lumière.
Deux lampes sur pied ont été installées de chaque côté de l'évier. Pour chaque prise de vue, des gélatines et des filtres différents étaient placés devant les lampes, faisant varier la couleur de l'éclairage et changeant radicalement l'image. Ainsi, le sujet se transforme, ce qui peut être dégoûtant ou lyrique.
Quand elles sont présentées, ces images sont de la lumière ; la lumière est leur matériau. Le tirage photographique représente simplement l'un des éclairages possibles de l'évier, un éclairage que l'on pourrait dire « normal »… mais ?
Cet évier était celui de mon atelier quand je vivais au 300 Canal Street à New York, en 1969. Cette œuvre, **Sink**, est l'un des nombreux travaux que j'ai réalisés à cette époque sur l'atelier de l'artiste, un sujet qui fait dévier l'art vers ce qui est à sa proximité, le *near art*.
M.S.

Sink consists of a carousel slide projector on a plinth from which 80 different slides are projected at a slow tempo on a wall next to a still photograph.
The static still photograph shows a filthy paint-flecked sink. The sequence of projected slides shows the same sink but each image has a different illumination of the sink.
This work is a kind of elegy, a *memento mori* for painting but also an attempt to paint with light.
Two standing lights were set up on each side of the sink. For each photograph different coloured gels or transparencies or filters were put in front of the lights, changing the colour of the illumination, and thus changing each image radically. The subject is transformed, which can be disgusting or lyrical.
When shown, these images are light, and light is the matiere.
The still photograph is simply one of the possible illuminations of the sink, one which we might call "normal," but?
The sink was in my studio at 300 Canal Street in New York in 1969. The work **Sink** was one of several works I did at the time using aspects of the artist's studio which were "near art" as subjects for "art."

Condensation. A Cove Story, 2009

12

Projection vidéo, disque Blu-ray, couleur, sans son, 10 min 28 s, en boucle
Blu-ray disc video projection, colour, silent, 10 min. 28 sec., looped

Courtesy Michael Snow, Toronto

Le sujet est un paysage des provinces maritimes, au Canada. Au cours d'une journée, ce paysage connaît de nombreuses variations atmosphériques qui, quand elles sont filmées, produisent des variations visuelles. Le sujet devient donc cette atmosphère en constante transformation entre le paysage et la caméra.
J'ai filmé des centaines de séquences au moyen d'une caméra numérique programmée pour prendre une image tous les dixièmes de seconde.
Les séquences les plus intéressantes ont été assemblées sur ordinateur pour composer un film de 24 images par seconde. Elles ont été réunies de manière à se fondre les unes dans les autres, à l'instar des changements atmosphériques. M.S.

The subject is a landscape in the Maritimes, which has in a given day a great variety of weather changes, which of course, when recorded, are variations in the picture. The constantly changing atmosphere between the distant scene and the camera becomes the subject.
Hundreds of sequences were shot using a digital still camera with a time-lapse mechanism attached, which had the camera taking a picture every tenth of a second.
The most interesting of these sequences were computer-assembled to become 24 projected frames per second. The sequences were also composed to dissolve from one to the other, in the same way as the actual weather events.

La condensation évoque la brume, la bruine, la pluie et les nuages, mais elle renvoie aussi au fait que tout, dans cette vidéo Blu-ray, est condensé (compressé et accéléré).

In Medias Res, 1998

13

Photographie couleurs collée sur lexan
Colour photograph on lexan

Collection du FNAC n° 991014 / 1 à 6, Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la Communication, Paris

Cette œuvre a été mise en scène et filmée au Fresnoy, où j'ai eu l'honneur d'être professeur invité.
Dans mon travail photographique, je me suis toujours efforcé d'intégrer à l'œuvre les raisons qui justifient la taille qu'elle prendra.
In Medias Res est de la dimension du tapis persan qui constitue la « base » de l'œuvre et l'un de ses sujets. L'œuvre est présentée au sol d'ailleurs, et on la regarde donc de haut (ce qui correspond à la manière dont la photographie a été prise). Dans toutes les photos, l'espace est inévitablement comprimé par le passage de trois à deux dimensions. Ici, la transformation est compréhensible et fait partie de la manière dont le spectateur fait l'expérience de l'œuvre, qui représente un lieu (une scène) d'immobilité où se déroulent des actions.
M.S.

This work was staged and shot here at Le Fresnoy while I was honoured to be a visiting professor.
In my photographic work I have been concerned with making the reasons for why the photograph is a particular-size part of the work.
In Medias Res is the exact size of the Persian carpet, which is its "ground," which is one of its subjects. Also, the work is shown on the floor, looked down on (which is how it was shot). Space is always compressed in the transformation of 3 dimensions to 2 in all photos but in this work this transformation is legible and is part of one's experience of the work which depicts a stage (or scene) of stasis in which actions take place.

Piano Sculpture, 2009

9

4 projections vidéo, DVD, couleur, son, 14 min (chacune), en boucle
4 video projections, DVD, colour, sound, 14 min. (each), looped

Courtesy Galerie Martine Aboucaya, Paris

J'ai enregistré séparément chacun des quatre solos de piano, avec l'intention de les diffuser simultanément pour créer un quartette de piano, les quatre parties étant visibles, audibles et isolables.
Chaque solo comprend des variations selon un vocabulaire prédéterminé, celui des *glissandi* et des « accumulations » qui, par le passé, ont caractérisé mes œuvres pour piano et qui, ici, sont mis en relief.
C'est l'« énergie » qui joue, une énergie très manuelle. L'œuvre est, dans un certain sens, faite à la main. Les mains font écho aux gestes que l'on pourrait faire pour fabriquer un objet. M.S.

Each of the 4 piano solos was recorded separately with the aim of having them play simultaneously to make a piano quartet, the 4 parts of which are visible, audible and isolable.
Each solo comprises variations on a predetermined vocabulary, that of *glissandi* and "clusters" which have been a feature of my piano playing in the past and which are here concentrated on.
This is "energy" playing, very manual. The work is, in a sense, handmade. The hands paralleling some gestures that one might use in making an object.

Line Drawing with Synapse, 2003

14

2 photographies sur panneaux électroluminescents, fils électriques, transformateurs, pinces

2 electroluminescent photo-panels, electrical cables, transformers, clamps

Courtesy Galerie Martine Aboucaya, Paris

L'impression générale provoquée par l'œuvre serait d'abord la suivante : deux minces rectangles sont suspendus, face à face.
En s'approchant, on s'aperçoit que les faces extérieures des rectangles (que l'on ne peut jamais voir en même temps) ne sont pas seulement des sources lumineuses, mais aussi des images, des photographies qui émettent de la lumière. La photo représente un « cadre » de ruban adhésif gris maintenant des fils électriques contre une surface transparente. Les vrais fils électriques entrent dans la photographie et deviennent les fils de l'image. En regardant à travers (ou plutôt en ayant l'impression de regarder à travers) le cadre de ruban adhésif gris, on voit un espace profond et un appareil photo sur un trépied, relié par un câble à un déclencheur qui sort du cadre de la photo. C'est très difficile à décrire ! Quand vous regardez l'autre panneau, vous voyez une image similaire qui, en réalité, est différente : les vrais fils électriques entrent dans l'image à l'endroit opposé, et de l'autre côté, il y a un autre appareil photo. Cependant, les deux photographies montrent des fils électriques qui se rejoignent à mi-chemin entre les panneaux. Il y a un éclat de lumière, un court-circuit, qui, semble-t-il, est la source de la lumière qui émane des deux panneaux. Les panneaux sont très minces, ils font environ cinq millimètres d'épaisseur, mais ils éclairent comme des caissons lumineux.
Cette œuvre est une photo-sculpture statique. Les panneaux sont électroluminescents. Pour réaliser cette œuvre, j'ai photographié deux panneaux de plexiglas transparents sur lesquels j'avais collé des fils électriques avec du ruban adhésif. Les panneaux lumineux ont exactement la même taille que les panneaux de plastique transparent photographiés. L'espace entre les panneaux où l'on voit l'éclat lumineux du court-circuit est le même que dans le dispositif de réalisation de l'œuvre. Chaque appareil photo, bien sûr, a photographié l'autre. M.S.

The first general impression of this work will probably be: I see 2 thin rectangles suspended, facing each other.
Getting closer one will see that the "outside" face (one can only see them separately, one at a time) is not only emanating light but is an image, a photograph of some kind containing its own illumination. The photo is of a "frame" of grey "duct" (or "gaffer") tape covering electrical wires against a transparent surface. The real electrical wires enter the picture and become pictured wires. Looking through (or rather seeming to look through) the grey tape frame one sees a deeper space and a still camera on a tripod with a remote cable going outside the picture. This is very hard to describe! If you go to the other face you will see something similar but in fact it is not the same. The real electrical wires enter the picture frame of grey tape in a place opposite to the other one. Also at the other end there is another still camera. However, both photos show the electrical cables reaching each other midway between the panels. There's a flash – a short-circuit which apparently is the source of the light emanating from each of the panels. The panels are very thin, about 5 millimeters, but they illuminate like a light box.
This work is a static photo-sculpture. What was photographed to make the piece were 2 transparent Plexiglas panels with the electrical wires and grey tape on them. The panels in the work are exactly the same size as the clear plastic panels. The space between panels where we see the short-circuit flash is the same as in production. Each still camera, of course, photographed the other.

SSHTOORRTY, 2005

15

Projection vidéo, DVD, couleur, son, 1 min 45 s, en boucle
DVD video projection, colour, sound, 1 min. 45 sec., looped

Courtesy Galerie Martine Aboucaya, Paris

Le titre dérive de la superposition du mot *SHORT* (court) et du mot *STORY* (histoire), faisant d'une histoire déjà courte une histoire encore plus courte, et sous-entendant formellement que l'un des protagonistes repose (parfois) sur l'autre.
Le film lui-même possède une partie superposée à une autre. Tourné en 35 mm, il s'agit d'une petite mise en scène filmée en continu. Au montage, le film a été coupé en deux et une partie a été positionnée sur l'autre en surimpression. Transparence sur transparence.
Les couleurs et les gestes, « l'avant » et « l'après » se mélangent et peuvent être vus plusieurs fois de points de vue différents. L'œuvre est une image en mouvement à propos d'une image en mouvement. M.S.

The title was derived from placing the word SHORT on top of the word STORY, thus making an already short story shorter and implying formally that one of the protagonists lies on the other (sometimes).
The film itself has one part of itself placed on top of another part. It was shot on 35 mm film as a continuous little dramatic event, then in editing it was cut in 2 and one part superimposed over the other. Transparency over transparency. This makes a blending of colours and gestures and "before" and "after" that can be seen many times with varying perceptions. The work is a moving picture about a moving picture.

CCMC + Christian Marclay, 2002

16

(Michael Snow, Paul Dutton, John Oswald, Christian Marclay)

Double disque compact, Art Metropole, Toronto, 120 min 46 s
Double Compact disk, Art Metropole, Toronto, 120 min. 46 s.

Courtesy Michael Snow, Toronto

Michael Snow est aussi un artiste du son et un musicien incontournable et le contexte de « Solo Snow » appelle indéniablement quelques exemples de sa production. La polyvalence musicale et le pouvoir d'invention sonore de l'artiste ont été développés en étroit parallèle avec sa pratique du cinéma et des arts visuels. Pianiste de blues et de jazz, brillant improvisateur et compositeur fécond, membre de l'Artists' Jazz Band, puis du CCMC avec qui il a réalisé de nombreux enregistrements, Michael Snow est un adepte de la musique expérimentale produite dans le contexte de l'improvisation libre et spontanée. L.D.

Michael Snow is also an audio artist and a remarkable musician, so naturally « Solo Snow » features examples of his production in that realm. The artist's musical versatility and powers of sonic invention have developed in close parallel with his film and visual art practice. A blues and jazz pianist, a brilliant improviser and prolific composer, a member of the Artists' Jazz Band, then of the CCMC, with which he has made many recordings, Michael Snow is a devotee of experimental music produced in spontaneous free improvisation.

Diagonale, 1982

17

Installation sonore, 16 haut-parleurs
Sound installation, 16 speakers

Courtesy Michael Snow, Toronto

Les haut-parleurs, qui sont les sources du son que l'on entend, sont les seuls éléments visuels de cette œuvre où j'ai voulu créer un environnement purement sonore. Seize haut-parleurs sont placés au sol, huit de chaque côté de la pièce, et un sur deux est tourné vers le mur. Chaque haut-parleur émet en continu une tonalité sinusoïdale pure. Chacune est différente et contribue à un accord de seize notes sans modulation qui emplit l'espace. Les premiers haut-parleurs que l'on rencontre à l'entrée de la pièce émettent des notes très aiguës. D'un haut-parleur à l'autre, les notes descendent une par une vers la zone sombre des graves.
Chaque changement de position du spectateur-auditeur change sa perception de l'accord dans lequel il est immergé. Diagonale fait référence au mouvement progressif des notes aiguës vers les notes graves, du haut vers le bas, qui est la forme de l'œuvre. M.S.

Seeing the loudspeaker sources of the sound that one is hearing is the only visual aspect of this work. The work is an attempt to make a pure sound environment. There are 16 loudspeakers on the floor next to each of 2 facing walls, 8 on each side. Each loudspeaker continuously emits a pure sine-wave note. Each note is different and they all contribute to a 16-note unmodulated chord which fills the space. The first loudspeakers that one encounters play very high notes. One after another, loudspeaker by loudspeaker, the notes descend into the dark bass area.
Any change in physical position will change the auditor / spectators' perception of the chord in which one is immersed. Diagonale refers to the gradual move from high to low, which is the form of the work.

18

Paris de Jugement Le and/or State of The Arts, 2003

Photographie en couleurs sur tissu
Colour photograph on cloth

Courtesy Galerie Martine Aboucaya, Paris

Persistance d'un être érotique dans mon champ de vision. Exemple : j'ai observé que lorsque je suis au musée, il y a souvent de belles femmes qui, plaisamment, s'immiscent entre le tableau et moi.
Une silhouette particulièrement marquante, debout devant une peinture de Rothko au Musée d'art moderne de New York, m'a donné envie de faire une *Walking Woman* dépeignant cette situation sous forme de peinture-construction. Le titre de cette œuvre, *Gallery*, joue avec le mot « gal » (déformation familière de « girl »).
Remarque connexe : *Le jugement de Paris* m'intéresse depuis longtemps, tout comme ses nombreuses représentations picturales. L'un des meilleurs livres d'Hubert Damisch présente ce mythe comme un sujet pour les peintres de sexe masculin.
Dans l'histoire de la représentation du corps de la femme, les peintures de Cézanne comptent sûrement parmi les plus étranges. Ses paysages et ses portraits montrent clairement que le peintre a regardé et examiné ses sujets pour les peindre. Mais il est très peu probable qu'il ait eu des modèles pour peindre ses baigneuses nues ; sa peinture y a donc une saveur toute différente. Le peintre a seulement tracé le contour des silhouettes. Contrairement à Renoir, Cézanne semble avoir voulu éviter de dire « qu'il aimait ça ». Quand elles ont été vues pour la première fois, ses baigneuses ont dû produire un effet extraordinairement déconcertant. Éros est là, mais bien caché.
Paris de jugement Le est une rencontre entre peinture et photographie. Le réalisme des spectatrices nues de la photographie fait contrepoint avec les nus abstraits de Cézanne – vous-même, véritable spectateur, en êtes le juge. M.S.

As an optically erotic person I see all the time. Example: I have found that when I am in public museums beautiful women visitors frequently pleasantly present themselves between me and the painting that they are looking at.
A particularly impressive figure standing in front of a painting by Rothko at the Museum of Modern Art in New York occasioned my making a *Walking Woman* construction / painting relating to this situation. The title of this work, *Gallery*, plays on the word "gal" which is a colloquial "girl."
Related: I have long been interested in the myth *Le jugement de Paris* and the many paintings of this theme. One of Hubert Damisch's best books is about this myth as a male painter's subject.
In a history of the depiction of the female body the paintings of Cézanne must surely be among the oddest. His landscapes and portraits say very clearly that the painter saw and examined his subjects in converting them into painting. He is unlikely to have had models for his paintings of nude female "bathers" and so the depiction has a different flavour. These figures are uniquely delineated. Compare to a Renoir. Cezanne seems to have been avoiding saying "I like this." When first seen his Bathers must have had an extraordinarily puzzling effect. Eros is there but hidden.
My **Paris de jugement Le** is a confrontation of painting by photography. The realism of the photograph's nude onlookers is counterpointed by Cézanne's abstracted nudes and you, the real onlooker (the judge).

Solo Piano Concert in Bourges, 2005 19

Disque compact, Ecole nationale supérieure d'art de Bourges, 50 min.
Compact disc, Ecole nationale supérieure d'art of Bourges, 50 min.

Courtesy Michael Snow, Toronto

« Les commentateurs ont souvent observé combien l'art sonore chez Michael Snow était le champ opératoire de deux pratiques a priori distinctes, voire opposées : l'improvisation et la composition.
D'un côté une pratique professionnelle de pianiste de jazz et un travail d'improvisation mené avec le groupe torontois CCMC depuis de nombreuses années, de l'autre des œuvres plus concertées, donnant lieu à une édition discographique soignée (*Music for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder, The Last LP, Sinoms, Two Radio Solos*), et des installations sonores (*Hearing Aid, Diagonale*), proches de certains travaux filmiques ou photographiques. Si le concert donné en 2005 relève de l'improvisation, il suppose néanmoins la définition préalable d'un territoire à l'intérieur duquel Snow a décidé d'œuvrer. (...)
Le premier geste de l'artiste consiste à délimiter un territoire à l'intérieur duquel expérimenter. Le territoire peut être une zone précise du clavier, comme dans les concerts solo, une seule phrase musicale soumise à variation (*Falling Starts*), les battements de quatre métronomes (*Hearing Aid*), un relevé (fictif) des musiques ethniques (*The Last LP*), une liste des maires de la ville de Québec (*Sinoms*), les stations d'une radio à ondes courtes (*Two Radio Solos*), certaines figures stylistiques singulières (*Piano Sculpture*). C'est à l'intérieur de ce champ clos que la pièce se développe. »

Erik Bullot, *MANUEL D'ARPENTAGE* (Durée, hauteur, intensité, timbre)

"Commentators have often observed how much the sound art of Michael Snow is an area where two normally distinct and even opposite practices operate: improvisation and composition.
On the one hand, there is the longstanding professional experience as a jazz pianist and improvisation work with the Toronto group CCMC, on the other, more concerted works, resulting in meticulous recordings (*Music for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder, The Last LP, Sinoms, Two Radio Solos*), and sound installations (*Hearing Aid, Diagonale*), close to certain film or photographic works. The concert given in 2005 was improvisation, but nevertheless presupposes that Snow had decided to work within a specific territory. (...)
The artist's first gesture is to determine a territory in which to experiment. The territory may be a precise area of the keyboard, like in the solo concerts, a single musical phrase subject to variations, (*Falling Starts*), the beats of four metronomes (*Hearing Aid*), a (fictive) survey of ethnic music (*The Last LP*), a list of mayors of Quebec City (Sinoms), the stations of a short-wave radio (Two Radio Solos), certain unusual stylistic figures (*Piano Sculpture*). It is from inside this enclosed space that the piece develops".

Sinoms, 1989

20

Disque compact, Musée national des beaux-arts du Québec, 53 min 12 s
Compact disc, Musée national des beaux-arts du Québec, 53 min. 12 sec.

Courtesy Michael Snow, Toronto

Il s'agit d'une œuvre de commande réalisée dans le cadre d'une exposition collective qui prenait place dans la ville de Québec en 1989. Louise Dery avait invité Michael Snow à créer un paysage sonore de la ville de Québec destiné à être enregistré à être diffusé à proximité de l'hôtel de ville. Précisons ici que **Sinoms** est installée à l'extérieur du Fresnoy, près de l'entrée, dans l'environnement du grand escalier de la façade et à proximité de la rue, dans un désir de correspondance avec son concept initial.
Il s'agit du premier album CD qu'a réalisé Michael Snow, peu après *The Last L.P.* L'œuvre propose une fresque historique de la ville de Québec, construite à partir d'une partition inusitée : les noms des 34 maires successifs de Québec y sont repris en séquences répétitives et variées. Vingt-deux voix différentes prononcent les noms des maires comme autant de notes aux rendus sonores différents en raison de l'accent, du timbre, de l'intonation, du registre des voix de femmes ou d'hommes, de la prononciation, des hésitations et des erreurs de lecture. Michael Snow s'attache, dans cette composition, au symbole et au caractère mémoriel de la fonction de maire : ceux-ci ont, selon lui, le pouvoir de changer le visage des villes. La présence sonore qu'il leur confère dans son projet évoque leur passage dans le paysage de Québec et participe de l'identité collective et de celle du lieu. Diffusé dans un espace public, **Sinoms** insuffle du temps dans l'instant, inscrit de l'humain dans l'espace, orchestre du son dans le tissu de la ville. L.D.

Sinoms was commissioned for a group exhibition in Quebec City in 1989. Louise Dery invited Michael Snow to create a soundscape of Quebec City to be recorded and included with the catalogue, and also to be broadcast in the area around City Hall the day of the opening. At Le Fresnoy, the installation of **Sinoms** out of doors, near the entrance, in the setting of the grand staircase on the façade and not far from the street, compiles with this initial concept.
It was Snow's first CD, made soon *The Last L.P.* It provides a historical fresco of Quebec City, based on an unusual score: the names of the city's thirty-four consecutives mayors, taken up in varied and repeated sequences. Twenty-two different voices pronounce the names of the mayors like notes with distinct aural properties due to the voices' accent, timbre, intonation, female or male register, pronunciation, hesitations and misreadings. In the composition, Michael Snow considers the symbolism and memorial aspect of the office of mayor: according to him, mayors have the power to change the face of a city. The audio presence conferred upon them by the artist's project evokes their passage through the landscape of Quebec and contributes to shaping the collective identity and the identity of a place. Broadcast in a public space, **Sinoms** breathes time into the instant, inscribes something human in space, orchestrates sound in the urban fabric.

10.02 → 24.04.2011

SOLO SNOW

EXPOSITION MICHAEL SNOW

› DOSSIER DE PRESSE

Le Fresnoy

Studio national des arts contemporains

www.lefresnoy.net

Dossier de presse

Février 2011

LE FRESNOY
Studio national
des arts contemporains

Relations presse

Michèle Vibert
Responsable de la communication
+ 33 (0) 3 20 28 38 05

Christelle Dhiver
Assistante de communication
+ 33 (0) 3 20 28 38 61

communication@lefresnoy.net
www.lefresnoy.net

Solo Snow

Exposition du 10 février au 24 avril 2011

Installations sonores,
Installations vidéo, photographies
de Michael Snow

Commissaire : Louise Déry
Responsable des manifestations artistiques :
Pascale Pronnier
Scénographe : Jacky Lautem

Couverture :

That / Cela / Dat
2000, installation vidéo, Collection Michael Snow

Solo
Snow

SOMMAIRE

Introduction
par Louise Déry, commissaire — Page 1

Les œuvres — Page 3

Biographie Michael Snow — Page 19

Biographie Louise Déry — Page 22

Evénements — Page 23

Prochainement — Page 24

Informations pratiques — Page 25

Solo
Snow

Introduction

Solo Snow
œuvres de Michael Snow

L'artiste multidisciplinaire Snow, depuis longtemps reconnu, demeure l'une des figures les plus inspirantes de la scène artistique des dernières décennies. Sa pratique, prolifique et protéiforme, trouve à se réinventer à travers l'exploration sans cesse rejouée d'une large gamme de phénomènes visuels et acoustiques et à s'enrichir des mutations qu'autorisent de façon ininterrompue les nombreuses avancées technologiques qui ont vu le jour depuis 50 ans. Elle démontre une parfaite résonance avec les enjeux les plus actuels de la recherche et de la diffusion en arts médiatiques, tout en étant partie prenante de leur genèse et de leur développement, ce que dévoile le caractère étonnamment actuel de plusieurs œuvres.

Le corpus réalisé depuis les années soixante jusqu'à tout récemment nous met au défi de prendre la mesure de l'œuvre de Michael Snow, de rendre compte du caractère expérimental de la démarche de ce pionnier des arts médiatiques et de mettre en relief certains aspects récurrents de son travail : le motif de la fenêtre comme cadrage, la relation qui se joue entre intérieur/extérieur et entre recto/verso, la métamorphose, l'étirement ou la condensation de l'image et du son, la mise en représentation du référent technique (photographique, filmique ou audio), la relation entre l'objet et l'image ainsi que la réflexion sur l'espace et le temps. Parmi la trentaine de photographies, d'installations vidéographiques et sonores et de films sélectionnés pour cette exposition et pour les programmes de projection qui l'accompagnent, plusieurs œuvres majeures figurent :
Wavelength (1966-67), *Sink (*1970), *W in the D* (1970), *Still Living* (1982), *The Last LP* (1978), *In Medias Res* (1998), *That/Cela/Dat* (2000), *Souffle solaire (Cariatides du nord)* (2002), *Powers of Two* (2003), *SSHTOORRTY* (2005), *The Corner of Braque and Picasso Streets* (2009) et *Piano Sculpture* (2009). Elles illustrent la variété de moyens par lesquels l'artiste donne naissance à ses images et à ses propositions sonores, qu'elles soient imprimées, projetées, animées, enregistrées ou diffusées, ou encore qu'elles soient interactives et soumises au jeu du hasard. Si ces œuvres revêtent une forte dimension conceptuelle, contemplative, narrative ou processuelle, le caractère ludique et ironique de certaines d'entre elles dévoile le regard amusé que porte Michael Snow sur l'état du monde. Car la collision qui se crée entre les

Introduction

mots, les images et les sons, leur accrochage en quelque sorte, est l'un des mécanismes favoris de l'artiste pour en structurer la relation. On peut alors avancer que cette récurrence de motifs, ces procédés de composition, cette alliance toute particulière qui s'établit entre regard et vision, entre manière et matière, entre œuvre et manœuvre fondent l'originalité de l'œuvre de Michael Snow.

Un parti pris de diversité a prévalu au sein de la sélection d'œuvres présentées dans *Solo Snow* et à laquelle l'artiste a participé activement. Cette variété de médiums, de motifs et de modes de dévoilement de l'image et du son est fondamentale dans la démarche de Michael Snow depuis ses débuts. « Je ne suis pas un artiste professionnel », disait déjà Snow en 1967. « Mes peintures sont faites par un cinéaste, mes sculptures par un musicien, mes films par un peintre, ma musique par un cinéaste, mes peintures par un sculpteur, mes sculptures par un cinéaste, mes films par un musicien, ma musique par un sculpteur… qui parfois travaillent tous ensemble. En outre, mes peintures ont été en grand nombre faites par un peintre, mes sculptures par un sculpteur, mes films par un cinéaste, et ma musique elle, par un musicien. Il y a une tendance vers la pureté dans chacun de ces médiums en tant qu'entreprises séparées. La peinture en tant que fixité, l'image statique. La sculpture en tant qu'objet. Lumière et temps.» On pourrait sans doute parler, à propos de Michael Snow, d'une volonté d'orchestration de médiums aux traits spécifiques, et d'un travail de variation sur des thèmes qui trouvent à s'inscrire en un mouvement continu dans l'ensemble de la démarche.

Les œuvres vidéographiques, photographiques et sonores de cette exposition sont donc réunies avec la conviction qu'elles permettent d'examiner un pan très riche de l'œuvre de Michael Snow. Qui plus est, l'artiste a accepté que soient reproduits dans le catalogue des plans et des instructions d'installation de plusieurs œuvres et ces documents, provenant de ses archives personnelles, sont d'une valeur inestimable. D'ailleurs, la participation de l'artiste à toutes les décisions entourant la mise en espace de l'exposition est révélatrice non seulement de ses préoccupations pour chacune des œuvres, mais également de la conversation qu'elles produisent ensemble, lorsque présentées suivant un certain arrangement. Finalement, comme l'écriture est une activité fondamentale de la pratique de Michael Snow, nous lui avons demandé de courts textes sur chaque œuvre exposée, sachant combien le « dit » de Snow offre un éclairage passionnant sur les concepts qu'il développe dans son travail.

Louise Déry, Commissaire

Solo Snow

Piano Sculpture

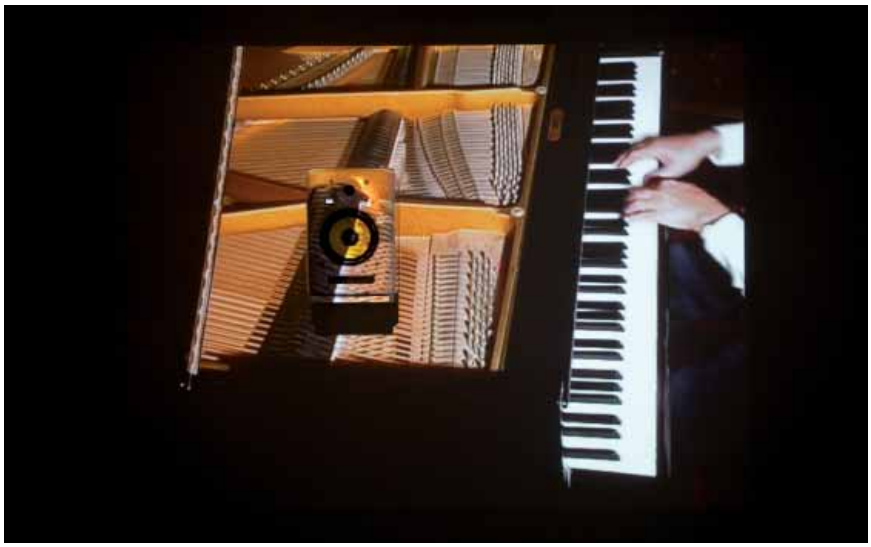
2009, 4 projections vidéo, couleur, son, 14 min en boucle
Collection Michael Snow

« L'œuvre pour piano de Michael Snow se trouve parfois rattachée, comme c'est le cas dans *Piano Sculpture*, à l'image filmique, à la gestuelle et à la plastique sonore.

En s'approchant des haut-parleurs, on pourra constater auditivement que les mains effleurent seulement le clavier sans frapper réellement les touches, alors que la vision de l'ensemble, alliée bien entendu à l'écoute, donne plutôt l'impression que chaque image est jouée, est sonorisée.

Pièce sonore et musicale s'opposant à la vision filmique, parfois en la complétant, parfois en la dissociant, les parties ne correspondant pas toujours au tout sonore et visuel. C'est là une image possible du travail de Michael Snow consistant à intervenir sur les sensations, le perceptuel, les décalages optiques, tactiles et sonores, soulignés par le titre de la pièce, signalant que le piano est une forme sculpturale à travailler aussi comme une masse plastique.»

Extrait de « Rupture, coda, reprise » de Jacinto Lageira, catalogue de l'exposition *Solo Snow*



Serve, Deserve

2009, table, projection vidéo, DVD, couleur, son, 13 min 30 en boucle
Collection Michael Snow

« Il s'agit d'une installation vidéo, une œuvre temporelle pour un public qui déambule. La conception de l'œuvre elle-même, prend en compte le fait que le spectateur peut arriver ou partir à n'importe quel moment de la projection.

Cette œuvre reproduit (de façon exagérée !) la situation d'un client dans un restaurant, qui attend que le serveur apporte sa commande (« Ordre, désordre » est aussi un autre titre possible). Mais dans le cas de la vidéo, c'est le projecteur qui apporte la nourriture à la table. Vue de haut, on ne voit dans l'image que sa surface recouverte d'une nappe. Ce processus donne à la nappe la dimension d'une toile que l'on est en train de peindre.

Parfois tout revient en arrière, les plats retournent à la cuisine (un repas inoubliable) pour être servis à nouveau, car c'est une image en mouvement et non un repas. » M.S.

The Corner of Braque and Picasso Streets

2009, Projection vidéo en temps réel, couleur, sans son,
installation in situ, Collection Michael Snow

«Depuis la création du cinéma en 1890, projeter un film sur une surface plane, le plus souvent un écran, est devenu une convention. Pendant la projection, la surface plane disparaît de notre perception. Il est surprenant (et en même temps tellement banal qu'on ne le remarque même plus) de voir à quel point la représentation de l'espace et du mouvement sont devenus convaincants. Je me suis intéressé à ce qui se passerait si on projetait sur un écran, dont la surface est altérée.

Pour l'œuvre *The corner of Braque and Picasso Streets*, j'ai assemblé plusieurs surfaces planes provenant de socles et d'éléments de présentation utilisés en général pour les expositions. Je les ai empilés les uns sur les autres afin de faire un mur-écran. Des images filmées en temps réel provenant du Queen's Quay et de l'entrée du parking de la galerie PowerPlant sont projetées sur cette surface. Ces activités sont modifiées et rendues plus abstraites par leur passage d'un plan à l'autre du mur de projection, rappelant le procédé cubiste.

Ce travail ayant pour sujet un site particulier, a été présenté pour la première fois à Barcelone en mai/juin 2009 à la Angels gallery. La plupart des premières peintures cubistes (*Les demoiselles d'Avignon*, Pablo Picasso, 1907) ont été réalisées à Barcelone ou dans ses environs dans les années 1900, en même temps que l'invention du cinéma.» M.S.

Pour l'exposition SoloSnow, cette oeuvre sera recréée in situ, une caméra fixée à l'extérieur filmera en temps réel les alentours du Fresnoy, projetés en direct sur le mur-écran de l'installation.

Condensation (A Cove Story)

2009, projection vidéo, couleur, sans son, 10 min 28 en boucle
Collection Michael Snow

«La condensation évoque la brume, le brouillard, la pluie et les nuages, mais on peut aussi l'associer au format de vidéo Blu-ray où tout est condensé (compressé et accéléré).

Le sujet est un paysage dans les provinces maritimes, qui au cours d'une journée connaît de nombreuses variations atmosphériques. En filmant ces variations, on obtient naturellement des variations dans l'image. Le sujet devient cette atmosphère qui change constamment dans l'espace qui sépare le paysage lointain de la caméra.

Des centaines de séquences ont été filmées en utilisant une caméra numérique programmée pour prendre une image tous les dixièmes de seconde.

Les moments les plus intéressants de ces séquences ont été montés sur ordinateur pour devenir un film en 24 images par seconde. On a réalisé des « fondus » entre chaque image pour évoquer l'aspect progressif des changements atmosphériques eux-mêmes.» M.S.

Solo Snow

SSHTOORRTY

2005, projection vidéo, couleur, son, 1 min 45 en boucle
Collection Michael Snow

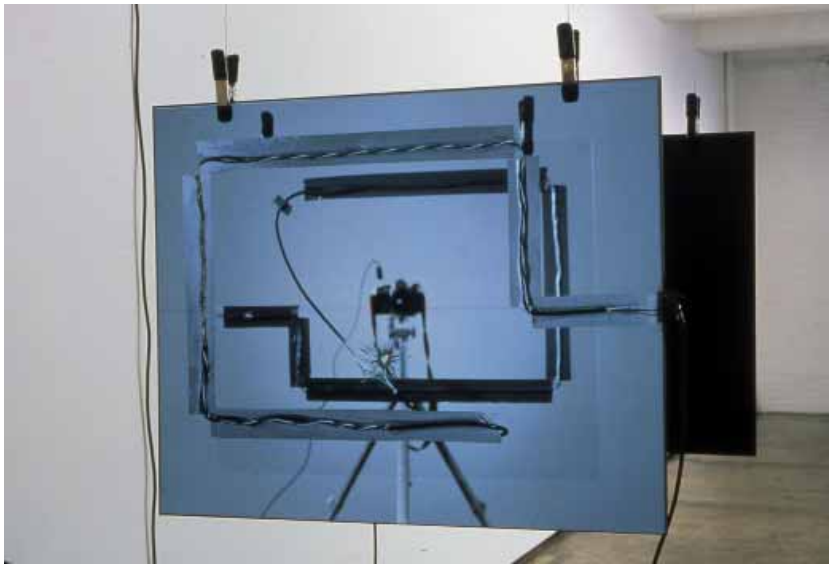
« Le titre s'est inspiré de la superposition du mot SHORT (court) avec le mot STORY (histoire), faisant littéralement d'une « histoire courte » une histoire encore plus courte, et impliquant formellement que l'un des protagonistes se superpose (parfois) à un autre.

Le film lui-même possède une partie superposée à une autre. Le film a été tourné en 35 mm et le sujet est une petite mise en scène filmée en continu. Au montage, le film a été coupé en deux, une partie a été positionnée sur l'autre en surimpression, transparence sur transparence.

Les couleurs et les gestes se mélangent alors, ainsi que « l'avant » et « l'après », les mêmes images pouvant être vues plusieurs fois avec des perceptions différentes. L'œuvre est une image en mouvement à propos d'une image en mouvement.» M.S.

Line Drawing with Synapse

2003, 2 photographies électro-luminescentes dans des panneaux lumineux, pinces de finition, fils électriques, transformateurs, 76,2 x 61 x 2,5 cm, collection galerie Martine Aboucaya, Paris



« Sans être une reprise ni même une citation de *Authorization* (1969), *Line Drawing with Synapse* (2003) en est manifestement un écho. Déformée, distordue et en décalage spatio-temporel, comme tous les échos, *Line* pourrait même être mise aussi en rapport avec *Two Sides to Every Story* (1974) en raison de son jeu simultané de (vraies) translucidités et de (faux) reflets.

Ce n'est plus un appareil photographique face à un miroir captant l'image de son propre acte photographique, ni une image projetée sur un écran double face restituant en même temps l'envers et l'endroit de cette image. La variation tient ici à ce que chaque appareil capte l'autre comme dans un reflet, pourtant dissemblable, et que chaque panneau présente l'envers de ce que l'autre présente à l'endroit. Ces panneaux émettent de la lumière comme une boîte lumineuse, alors qu'ils sont très minces et n'ont donc aucune profondeur matérielle. Le champ visuel en profondeur est donné illusoirement par l'image photographique, d'autant que chaque panneau possède bien ses propres envers et endroit tout en se présentant comme l'envers et l'endroit de celui qui lui fait face.

D'une certaine manière, se présente à nous le même panneau, mais il s'agit aussi de deux panneaux dont chacun est produit par ce qui arrive à l'autre : un court-circuit. L'œuvre finale, notamment les deux images sur les panneaux, aurait été réalisée au moment où s'est produit un court-circuit dont la lumière a déclenché les appareils et fut la source lumineuse des images. Tout le dispositif est évidemment le résultat de ce qui s'est déroulé dans ce que l'on voit maintenant (comme dans *Authorization*) et le résultat de l'effet qu'a eu un panneau sur l'autre et qui en est définitivement inséparable (comme dans *Two Sides*).

Le court-circuit est tout à la fois la rupture spatio-temporelle et la répétition infinie de ce que nous sommes en train de contempler, et qui n'occupe pourtant pas, semble-t-il, une temporalité et une topologie. L'œuvre commence au moment même où la rupture émerge, a déjà presque disparue, s'est déjà terminée. »

Extrait de « Rupture, coda, reprise » de Jacinto Lageira, catalogue de l'exposition *Solo Snow*

Powers of two

2003, 4 photographies sur transparents suspendus, 270 x 490 cm,
Collection galerie Martine Aboucaya, Paris

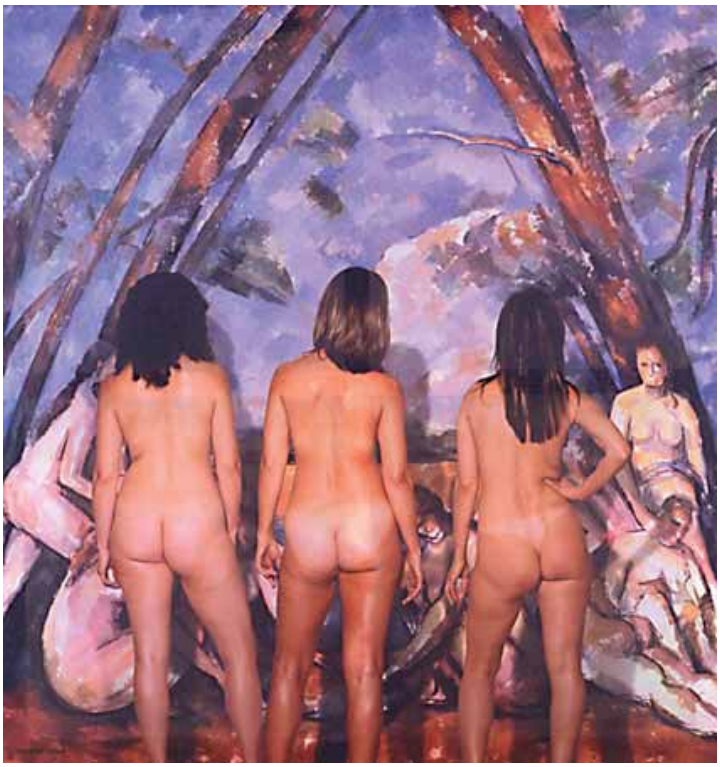
« *Powers of two* est un terme mathématique qui définit la multiplication d'un nombre par lui-même, un titre approprié pour une œuvre qui peut être vue des deux côtés et qui représente un couple.

Powers of two est une photographie suspendue, imprimée sur un support transparent. Elle représente à l'échelle un, une chambre avec un couple au lit. La femme regarde le spectateur, quel que soit le côté de la photographie où il se trouve, tandis que le visage de l'homme n'est visible d'aucun côté. Dans cette image mise en scène, il y a une porte qui bien sûr a deux côtés, et un miroir qui montre ce qui fait face à la scène, une fenêtre sur un mur opposé (que l'on ne voit pas). Cette « réflection » fait partie de l'image, elle est transparente (comme le sont les fenêtres). Le lever (ou le coucher) de soleil est réfléchi dans le miroir qui reflète la fenêtre et sa lumière se diffuse dans la chambre.

Powers of two est une photographie qui nous permet de ressentir l'expérience d'un temps donné et de l'espace. L'espace dans lequel l'œuvre est montrée, ainsi que les spectateurs qui s'y trouvent font partie de l'image. L'image du public entre dans l'espace privé de la scène, rendue publique. » M.S.

Paris de jugement Le and/or State of the Arts

2003, Photographie en couleur sur tissu 183x193x8 cm
Collection Michael Snow



« Persistance d'un être érotique dans mon champ de vision. Exemple : j'ai observé que lorsque je suis au musée, il y a souvent de belles femmes qui, plaisamment, s'immiscent entre le tableau et moi. Une silhouette particulièrement marquante, debout devant une peinture de Rothko au Musée d'art moderne de New York, m'a donné envie de faire une *Walking Woman* dépeignant cette situation sous forme de peinture construction.

Le titre de cette oeuvre, *Gallery*, joue avec le mot « gal » (déformation familière de « girl »). Remarque connexe *Le jugement de Pâris* m'intéresse depuis longtemps, tout comme ses nombreuses représentations picturales. L'un des meilleurs livres d'Hubert Damisch présente ce mythe comme un sujet pour les peintres de sexe masculin.

Dans l'histoire de la représentation du corps de la femme, les peintures de Cézanne comptent sûrement parmi les plus étranges. Ses paysages et ses portraits montrent clairement que le peintre a regardé et examiné ses sujets pour les peindre. Mais il est très peu probable qu'il ait eu des modèles pour peindre ses baigneuses nues ; sa peinture y a donc une saveur toute différente. Le peintre a seulement tracé le contour des silhouettes.

Contrairement à Renoir, Cézanne semble avoir voulu éviter de dire « qu'il aimait ça ». Quand elles ont été vues pour la première fois, ses baigneuses ont dû produire un effet extraordinairement déconcertant. Éros est là, mais bien caché. *Paris de jugement Le* est une rencontre entre peinture et photographie. Le réalisme des spectatrices nues de la photographie fait contrepoint avec les nus abstraits de Cézanne – vous-même, véritable spectateur, en êtes le juge» M.S

Solar Breath (Northern Caryatids)

2002, projection vidéo, couleur, son, 61 min 32 en boucle
Collection Michael Snow

« C'est avec une concentration de moine bouddhiste qu'il faut contempler et se perdre dans *Solar Breath (Northern Caryatids)*, puisque l'œuvre dure une heure ce qui, pour un moine, n'est pas grand-chose comparé au flux infini et permanent de l'existence de tous les êtres.

Une caméra fixe placée devant une fenêtre donnant sur la campagne (où l'on aperçoit parfois des moutons) montre les va-et-va vient d'un rideau battant contre la vitre en raison du vent. Après quelques coups imprévisibles du rideau tantôt violent et léger, tantôt rapide ou amolli, on comprend qu'il n'y a en réalité pas de vitre. Nous voyons pourtant le rideau s'aplatir contre une paroi invisible qui l'empêche d'être emporté vers l'extérieur de la maison. Les mouvements se répètent, les coups sont plus ou moins forts, créant des ruptures dans des moments d'apparente quiétude, le cadre est inamovible, seul se meut ce rideau qui claque ou caresse doucement cet espace intermédiaire entre dedans et dehors, de telle sorte que l'on a là une métaphore de ce que le philosophe William James nommait le « courant de la conscience » (stream of consciousness), sorte de fleuve de la pensée sans commencement ni fin.

Même s'il peut connaître des moments subits ou lents, comme ici dans *Solar Breath*, l'écoulement n'en continuera pas moins de suivre son cours. En un moment d'éveil durant cette longue méditation optico-sonore sur *Solar Breath*, on comprend que la paroi n'est autre qu'une moustiquaire. Cette découverte ne fait qu'ajouter au charme de la répétition, puisque la conscience n'étant plus préoccupée par l'explication de ce phénomène aussi invisible qu'il est tangible, elle peut désormais se laisser glisser dans ce courant temporel où rien n'est jamais identique tout en se reproduisant. »

Extrait de « Rupture, coda, reprise » de Jacinto Lageira, catalogue de l'exposition *Solo Snow*

Observer

1974/2001, installation vidéo interactive, projection au sol
Collection Michael Snow

« On a souvent mis en avant qu'une majorité des œuvres de Michael Snow ¬ il l'a d'ailleurs revendiqué ¬ est l'exacerbation des capacités psychophysiques du spectateur, cherchant ainsi à pousser ses perceptions jusqu'à leurs limites afin de créer de nouvelles expériences du temps, de l'espace, du son ou du visible, ou encore de la perception concrète de soi, ici et maintenant en train de percevoir, comme dans *Observer* (1974-2001).»

Extrait de « Rupture, coda, reprise » de Jacinto Lageira, catalogue de l'exposition *Solo Snow*

« Il m'est arrivé de réaliser des œuvres qui intègrent le spectateur. L'exemple à grande échelle le plus récent est *Powers of Two*, une grande photographie imprimée sur un support transparent, visible des deux côtés. En 1969, j'ai réalisé deux sculptures qui chacune, de manière différente, intégrait la présence du spectateur, *Blind*, *Scope* et *Portrait*. Immédiatement après, en 1971, j'ai réalisé ma première installation vidéo intitulée *De La*, dans laquelle une caméra enregistrait en temps réel les spectateurs, de façon ponctuelle.

Dans *Observer*, le spectateur est invité à se placer sur une croix tracée au sol. En restant debout à cet endroit, le spectateur apercevra une image projetée qui est en réalité, sa propre image filmée en plongée. C'est une expérience de la compression qui existe dans toutes les images photographiques, filmiques ou vidéo, et dans ce cas spécifique, il s'agit de l'écrasement de notre verticalité sur un plan horizontal. » M.S.

That / Cela / Dat

2000, installation vidéo, noir et blanc, sans son, 15 min en boucle
Collection Michael Snow

« Cette installation est construite à partir d'un texte identique, traduit en trois langues (anglais, français et néerlandais), présenté mot par mot pour créer des phrases. Les trois langues sont présentées simultanément et chaque texte a la même durée.

Le dispositif est le suivant : au début, le texte anglais est sur le moniteur de gauche, le texte français sur une projection centrale et le néerlandais, sur le moniteur de droite. Quand le texte complet est passé, le texte néerlandais recommence sur le moniteur de gauche, l'anglais est projeté au milieu et le français apparaît sur le moniteur de droite. La fois suivante, c'est le français qui est à gauche, le néerlandais au centre et l'anglais à droite.

La durée de déroulement pour chacun des textes est différente mais leurs défilements les uns par rapport aux autres mettent en exergue les ressemblances ou dissemblances, les effets cinétiques, etc., et en particulier plusieurs mots comme That, Cela, et Dat, qui apparaissent de manière synchronisée. » M.S

In Medias Res

1998, photographie couleur contrecollée sur plexiglas noir, 26,5 x 354,5 x 1 cm
Centre national des arts plastiques, Fond national d'art contemporain, Paris

«Cette œuvre a été mise en scène et filmée au Fresnoy, lorsque j'étais professeur invité.

Dans mon travail photographique, la taille de la photographie intervient dans la conception de la photographie elle-même. Avant *In Medias Res*, j'ai fait plusieurs autres tentatives dans le même sens, comme par exemple *Door*, *X 60*, *Midnight Blue*, et *Multiplication table*, chacune de ces œuvres intégrait de manière différente la question de l'échelle dans sa conception et sa construction.

Dans *In Medias Res*, la taille exacte du tapis persan qui est le “sol” de la photographie, est aussi l'un de ses sujets. D'ailleurs, la photographie est positionnée au sol, on la regarde de haut, ce qui correspond à la manière dont elle a été prise. L'espace est toujours compressé quand on passe des trois aux deux dimensions dans toutes les photos, mais par exemple dans ce travail, cette transformation est légitime et prend en compte la manière dont le spectateur fait l'expérience de l'œuvre.

Cette œuvre décrit le lieu d'une stase où se passe l'action.
Une chambre photographique a été fixée sur un échafaudage placé directement au-dessus du tapis. La netteté a été faite sur le dessin du tapis. Sur le tapis il y a (avait) des meubles, des chaises, une table, une cage à oiseaux, une lampe (qui est l'objet positionné le plus haut, c'est-à-dire le plus près de l'objectif). Une femme et un homme sont assis et un homme est debout.

Les bras de l'homme sont tendus au-dessus de sa tête. Il essaye d'atteindre un perroquet qui se trouve très près de ses mains sur la surface plane de la photographie, mais qui dans la vraie vie en trois dimensions volait bien au-dessus de sa tête. Le perroquet est flou, d'une part parce qu'il volait et d'autre part parce qu'il est l'élément le plus haut de la photographie (le plus près de l'appareil photographique).

Plus les objets sont en hauteur dans la scène, plus ils deviennent flous dans la photographie. Tous les objets sont bien sûr aplatis par la photographie sur le tapis, ils sont tous représentés à l'échelle un, mais bien sûr, ils sont déformés dans la photographie. » M.S.

Still Living (9x4 Acts, Scene 1)

1982, édition de 10 portfolios
Collection Michael Snow

«J'ai commencé à utiliser l'appareil photographique dans mon œuvre artistique en 1962. J'étais intéressé par toutes les variations qui sont impliquées dans la réalisation (et la présentation) des photographies.

La première chose à prendre en considération lorsque l'on réalise des photographies, est bien sûr l'aspect documentaire, le réalisme inhérent à la capture spontanée de scènes et d'objets qui existent dans notre monde en trois dimensions. Deux exemples presque opposés de ce genre sont ceux d'Eugène Atget et de Cartier-Bresson.

Mais le sujet à photographier peut être également construit, en assemblant des objets pour les photographier.
Dans les arts visuels, il y a un ancien procédé qui implique cette méthode, c'est la nature morte. Traditionnellement, les objets qui figurent dans ces peintures sont faciles à déplacer et de petite taille, on peut en faire aisément une composition, comme des poteries, des bouteilles ou des verres. Je décidai d'étendre cette tradition à la photographie.

J'ai mis en scène de petites rencontres d'objets variés, des arrangements, des assemblages, des situations, des compositions, que j'ai positionné sur le sol et contre un arrière plan. J'ai photographié chaque scène avec un appareil photo polaroid fixé sur un trépied. Le titre *Still Living (9 x 4 Acts – Scene 1*) m'est venu en pensant qu'avec ces travaux, la tradition de la nature morte continuait à vivre. *9 x 4 Acts – Scene 1* fait référence à l'aspect théâtral de ces mises en scènes d'objets (9 pages de 4 = 32 photos) qui se déroulent toutes dans la même scène ou sur le même plateau.

L'usage des polaroids m'incita à faire imprimer le travail final en choisissant 4 des actes sur chaque page, de façon à ce que la méthode d'assemblage ne soit pas seulement inhérente à chaque acte (photographique) mais fasse aussi partie de leur présentation.

Les images sont des miniatures et en regardant l'une d'entre elles, l'attention visuelle du spectateur doit se porter à l'échelle du détail. Chaque acte est singulier, mais ils sont tous classifiés de façon arbitraire (par exemple, tous les objets cylindriques) et les juxtapositions sont parfois surréelles. Parmi les objets que j'utilise, il y a souvent des outils ou des produits naturels comme des poissons ou des bananes. » M.S.

Sink

1970, photographie couleur, projecteur avec 80 diapositives couleur 35mm, 63 x 64 x 1,5 cm
Collection Michael Snow

« *Sink* est composé de 80 diapositives différentes projetées sur un mur à un rythme lent et d'une photographie. Cette photographie montre un évier constellé de taches de peinture, la série de diapositives montre le même évier, mais éclairé différemment à chaque fois. Cette œuvre est une sorte d'élégie, un *memento mori* adressé à la peinture, mais aussi une tentative de peindre avec la lumière.

Pour chaque image, des filtres de couleurs différentes ont été placés devant des lampes disposées de chaque côté de l'évier, faisant varier la couleur de l'éclairage et changeant ainsi radicalement l'image. Le sujet se transforme et peut devenir dégoûtant ou baroque. Dans leur dispositif de monstration, ces images (sous forme de diapositives) sont de la lumière et la lumière est leur matière.

Le tirage photographique représente simplement l'un des éclairages possibles de l'évier, un éclairage que l'on pourrait appeler « normal ».

Cet évier était dans mon atelier lorsque je vivais au 300 Canal Street à New-York en 1969.
Sink, était l'un des nombreux travaux que j'ai réalisés à cette époque dont le sujet est l'atelier de l'artiste, un sujet qui décentre la question de l'art vers ce qui est à sa proximité, *near art*. » M.S.

ŒUVRES SONORES

« Les commentateurs ont souvent observé combien l'art sonore chez Michael Snow était le champ opératoire de deux pratiques a priori distinctes, voire opposées : l'improvisation et la composition.

D'un côté une pratique professionnelle de pianiste de jazz et un travail d'improvisation mené avec le groupe torontois CCMC depuis de nombreuses années, de l'autre des œuvres plus concertées, donnant lieu à une édition discographique soignée (*Music for Piano*, *Whistling*, *Microphone and Tape Recorder*, *The Last LP*, *Sinoms*, *Two Radio Solos*), et des installations sonores (*Hearing Aid*, *Diagonale*), proches de certains travaux filmiques ou photographiques. Si le concert donné en 2005 relève de l'improvisation, il suppose néanmoins la définition préalable d'un territoire à l'intérieur duquel Snow a décidé d'œuvrer. (…)

Le premier geste de l'artiste consiste à délimiter un territoire à l'intérieur duquel expérimenter. Le territoire peut être une zone précise du clavier, comme dans les concerts solo, une seule phrase musicale soumise à variation (*Falling Starts*), les battements de quatre métronomes (*Hearing Aid*), un relevé (fictif) des musiques ethniques (*The Last LP*), une liste des maires de la ville de Québec (*Sinoms*), les stations d'une radio à ondes courtes (*Two Radio Solos*), certaines figures stylistiques singulières (*Piano Sculpture*). C'est à l'intérieur de ce champ clos que la pièce se développe. »

Erik Bullot, MANUEL D'ARPENTAGE (Durée, hauteur, intensité, timbre)

ŒUVRES SONORES PRESENTEES DANS L'EXPOSITION :

Sinoms
1989, CD, 53min 12
collection Musée national des beaux-arts du Québec

Whistling
1975, CD, 26 min 56, Chatham Square Records, New York

The Last LP
1994, CD, Art Metropole, Toronto, 50 min

CCMC (Michael Snow, Paul Dutton, John Oswald et Christian Marclay)
2002, double CD, Art Metropole, Toronto, 120 min 46

Solo Piano Concert in Bourges (performance) / détails p.18
2005, CD, Ecole nationale supérieure d'art de Bourges, 50 min

Diagonale / détails p.18
1982, installation sonore, 16 haut-parleurs

Diagonale

1982, installation sonore, 16 haut-parleurs
Collection Michael Snow

« Les hauts-parleurs qui sont les sources du son que l'on entend sont les seuls objets visibles de cette œuvre, qui est une tentative d'environnement purement sonore.

Seize hauts-parleurs sont placés au sol, huit de chaque côté de la pièce, et un sur deux est tourné vers le mur. Chaque haut-parleur émet continuellement une note en forme d'onde non sinusoïdale parfaitement pure. Chaque note est différente et chacune contribue à un chœur de seize notes sans modulation qui emplit l'espace. Les premiers hauts-parleurs qu'on rencontre à l'entrée de la pièce jouent des notes très hautes. L'une après l'autre, haut-parleur par haut-parleur, les notes descendent vers la zone sombre des basses.

Chaque changement de position du spectateur change sa perception du chœur dans lequel il ou elle est immergé(e). Diagonale fait référence au mouvement progressif des notes hautes vers les notes basses, le haut vers le bas, qui est la forme de l'œuvre. » M.S.

Solo Piano Concert in Bourges (performance)

2005, CD, Ecole nationale supérieure d'art de Bourges, 50 min

« Redresser légèrement l'épaule. Tracer un cercle avec la main droite. Donner des coups secs de l'avant-bras ou du coude sur le clavier. Mouvement d'aller retour avec le tranchant de la main sur les touches. Frapper. Produire de courtes boucles mécaniques. Observer leur développement statique. Chercher un point de sortie. Passer à la boucle suivante. Devenir soi-même automate. Hausser fréquemment les épaules. (Stupéfaction). Tenir les doigts à la verticale. Attaquer soudainement. Concilier raideur et souplesse. Frapper le bois du meuble. Cogner, ausculter. Métamorphoser la sonorité du piano en celle du clavecin, de la harpe, de la guimbarde. Explorer le coffre de l'instrument. Poser la main sur les cordes pour étouffer le son. Faire tinter les cordes avec un onglet. Hausser les épaules. (Stupéfaction). Être à la fois pianiste, acrobate, musicologue. Dissocier gauche et droite. Une main sur le clavier, l'autre dissimulée à l'intérieur du meuble. Poser des objets sur les cordes. Observer le résultat. Laisser glisser ses doigts sur la totalité du clavier, dans un sens puis dans l'autre. Souvent inattendus, voire surprenants, ces quelques gestes caractérisent le jeu pianistique de Michael Snow lors d'un concert solo donné en 2005 au Conservatoire de musique de Bourges. »

Erik Bullot, MANUEL D'ARPENTAGE (Durée, hauteur, intensité, timbre)

Biographie / **Michael Snow**

Michael Snow est né en 1929 à Toronto où il vit et travaille, mais il a aussi vécu à Montréal, Chicoutimi et New York. Il a été peintre et sculpteur, quoique depuis 1962, il s'est investi intensément dans la réalisation de vidéos, films, installations intégrant des diapositives, installations sonores, œuvres publiques, photographiques et holographiques, musique, écrits et livres d'artistes. L'ensemble de son œuvre, en particulier son cinéma expérimental, a connu une diffusion internationale au sein des institutions et des événements les plus prestigieux.

Des rétrospectives de ses œuvres ont été présentées :
au Power Plant, Toronto, 2009 et 1994 ;
à la Fondazione Ragghianti, Lucca, Italie, 2007 ;
à la Galerie de l'UQAM, 2005 ;
au Centre Georges Pompidou (Paris), 2003 et 1978 ;
au Centre national de la photographie, Paris, 2000 ;
au MAMCO et au Centre pour l'image contemporaine de Saint-Gervais à Genève, 2000 ;
au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1999 ;
à la Cinémathèque Française, Paris, 1999 ;
au Musée d'art contemporain de Montréal (1995) ;
au Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO), Toronto, 1994 et 1970 ;
au Hara Museum, Tokyo, 1988 ;
et à la Vancouver Art Gallery, 1979 et 1967.
En 1970, Michael Snow représentait le Canada lors de la XXV^{ème} Biennale de Venise.

De très nombreux musées ont présenté son travail lors d'expositions collectives parmi lesquelles il faut retenir :
la Biennale de Sydney, Australie, 2008 ;
la Biennale de Sao Paulo, Brésil et la Biennale du Whitney, Whitney Museum of American Art, New York, 2006 ;
Into the Light, the Projected Image in American Art 1964-1977, Whitney Museum, New York, 2001, présentée ensuite au Cleveland Museum of Art, 2002 ;
Voici, 100 ans d'art contemporain, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2000 ;
Le temps, vite, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 2000 ; *Projections, les transports de l'image*, Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 1998 ;
Walking and Thinking and Walking, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Danemark, 1996
la Biennale de Lyon, Musée d'Art contemporain de Lyon, 1995 ;
Notion on Light, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1995 ;
Passages de l'Image, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990 ;
Aurora Borealis, Centre international d'art contemporain, Montréal, 1985 ;
Re-Visions: Projects and Proposals in Film and Video, Whitney Museum of American Art, New York, 1979 ;
Documenta 6, Cassel, Allemagne, 1977.

Biographie / **Michael Snow**

Ses œuvres, quelque soit le médium, sont représentées dans des collections publiques et privées à travers le monde, incluant le Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Toronto), le Museum of Modern Art (New York), le Musée Ludwig (Vienne), le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée d'art contemporain de Montréal, pour ne citer que ces exemples.

Il en va de même pour sa filmographie qui compte plus d'une vingtaine d'œuvres dont les plus reconnues sont *Wavelength* (1966-67) et *La Région Centrale* (1971).
New York Eye and Ear Control (1964), *One Second in Montreal* (1969), *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* (1974) ou *Corpus Callosum* (2001) occupent également une place reconnue dans la carrière de l'artiste. Les films de Michael Snow, diffusés dans des festivals partout au monde, figurent dans de nombreuses collections de films d'archives, notamment l'Anthology Film Archives de New York, la Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles, l'Österreichisches Filmmuseum, Vienne.
Quant à ses œuvres publiques, les plus célèbres sont à Toronto : *Flight Stop* (1979, Eaton Centre), *The Audience* (1988-89, Skydome, maintenant appelé Rogers Centre), *The Windows Suite* (2006, Pantages Hotel and Condominium).

Musicien professionnel actif depuis les années 1950 (piano et autres instruments), Michael Snow a performé avec divers ensembles, mais le plus souvent en improvisation libre avec le CCMC (Canadian Creative Music Collective) de Toronto dont il est membre depuis 1976 et avec qui il a réalisé de nombreuses tournées en Europe et au Japon, en plus des centaines de concerts donnés à Toronto, Montréal, New York et Los Angeles, dont plusieurs ont été enregistrés.
Comme soliste, on peut signaler quelques concerts : CCCB, Barcelone, 2006 ; Getty Institute, Los Angeles, 2005 ; Conservatoire de musique, Bourges, 2005 ; Hamburger Bahnhof, Berlin 2004 ; Centre Pompidou, Paris, 2002 ; Bard College, Annandale-on Hudson, New York, 2001; Arnolfini Gallery, Bristol, Royaume-Uni, 2001.
Plusieurs enregistrements de sa musique ont été réalisés, en particulier *Snow solo piano solo Snow*: 3 Phases, coffret de 3 CDs, Ohm Éditions (Québec), 2000 ; *The Last LP, Art Metropole*, Toronto, 1987, réédité en CD en 1994 ; *Sinoms*, le premier CD de l'artiste publié par le Musée du Québec, 1989 ; *Michael Snow: Musics for Whistling*, Piano, Microphone and Tape Recorder, Chatham Square Records, New York, 1975.
Michael Snow a aussi publié de nombreux textes dont l'essentiel a été réuni dans *Michael Snow. Des Écrits*, 1958 - 2002, Editions de l'Ensba/Centre Pompidou, Paris. 2002. Il a réalisé des projets artistiques destinés à des revues et des livres parmi lesquels il faut retenir *BIOGRAPHIE of the Walking Woman / de la femme qui marche* 1961-1967 Bruxelles, La Lettre volée, 2004 ; *56 Tree Poems*, Ghent, Imschoot uitgevers, 1999 ; High School, Impulse Editions/The Isaacs Gallery, Toronto, 1979 ; Cover to Cover, Nova Scotia Series, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax and New York University Press, New York, 1975.

Biographie / **Michael Snow**

Michael Snow a été artiste-professeur en résidence dans plusieurs institutions : Ecole Cantonale d'Art du Valais, Sierre, Suisse ; École Nationale Supérieure d'Art de Bourges, France ; Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris ; Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing France, Ecole Nationale de la Photographie, Arles France ; Princeton University, New York et Yale University.

Michael Snow s'est vu décerné de très nombreux honneurs et distinctions :
Premier prix du Festival de film de Knokke-le-Zoute (pour *Wavelength*), 1967 ;
boursier de la Fondation Guggenheim, 1972 ; Officier de l'Ordre du Canada, 1982 ; L.A. Film Critics Award (pour *So Is This*), 1983 ; Chevalier de l'Ordre des arts et des lettres du gouvernement français, 1995 ; Prix du Gouverneur général du Canada pour les arts visuels et médiatiques, 2000 ; Médaille du Jubilé d'or de la Reine, 2002 ; Douglas Edwards Independent Experimental Film /Video Award de la Los Angeles Film Critics Association (pour *Corpus Callosum*), 2003 ; Prix Samuel-de-Champlain (France-Amérique), 2006 ; Compagnon de l'Ordre du Canada, 2007. Il compte plusieurs doctorats honorifiques : Brock University (1975) ; Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nouvelle Écosse (1990) ; University of Victoria, Colombie-Britannique (1997), University of Toronto (1999), Emily Carr Institute of Art and Design, Vancouver (2004), Paris-Sorbonne (2004) et Université du Québec à Montréal (2008).

Pour d'autres informations sur les expositions, la filmographie, la discographie et les écrits sur et par Michael Snow :
- www.ccca.ca, Centre de l'art canadien contemporain, base de données sur l'art canadien
- *Michael Snow. Des écrits*, 1958 - 2002, Paris, Editions de l'Ensba/Centre Pompidou, 2002
- *The Films of Michael Snow* 1956-1991
- *Presence and Absence/The Michael Snow Project*, Toronto, Art Gallery of Ontario/A.A. Knopf, 1995
- *Visual Art* 1951-1993/*The Michael Snow Project*, Toronto, Art Gallery of Ontario/The Power Plant/ A.A. Knopf, 1995
- *The Collected Writings of Michael Snow/The Michael Snow Project*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1995
- *Music/Sound 1948-1993/The Michael Snow Project*, Toronto, Art Gallery of Ontario/The Power Plant/A.A. Knopf, 1995.

Biographie / **Louise Déry**

Louise Déry détient un doctorat en histoire de l'art, elle est directrice de la Galerie de l'UQAM (Université du Québec à Montréal) depuis 1997. Elle enseigne en études muséales et en histoire, elle est professeur associée à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

Elle a été conservatrice de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal, conservatrice de l'art actuel au Musée national des beaux-arts du Québec à Québec et directrice du Musée régional de Rimouski.

Louise Déry a participé en tant que commissaire à de nombreuses expositions monographiques, telles que :
Manon De Pauw, Rober Racine, Sarkis, Nancy Spero, Dominique Blain, Raphaëlle de Groot, Shary Boyle, Artur Zmijewski, Jana Sterbak, David Altmejd.

Elle a également assuré le commissariat de la première exposition d'artistes canadiens à Istanbul en 2008 (*Métamorphoses*, AKBank Sanat) et présenté *Le corps, la langue, les mots, la peau. Artistes contemporains du Québec* (1999) au Centre d'art contemporain Santa Mònica à Barcelone et au Passage de Retz à Paris. Louise Déry était commissaire du Pavillon du Canada à la Biennale de Venise en 2007, avec une exposition de David Altmejd.

Elle a publié une cinquantaine de catalogues d'expositions et collaboré à de nombreuses revues spécialisées en art ; elle recevait en 2007 le premier prix de la Fondation Hnatyshyn pour l'excellence de son travail de commissaire au Canada.

Colloque Lumières des Lumière

JEU.10.02 + VEN.11.02

Colloque organisé au Fresnoy - Studio national des arts contemporains, en collaboration avec l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et Ryerson University à Toronto, en accès libre

La question de la lumière est à la fois au centre de sciences comme l'astrophysique, et au centre de disciplines artistiques comme la peinture, la photographie, le cinéma, les installations, les arts de la scène. La lumière éclaire aussi bien le théâtre de l'univers que le théâtre humain.

VEN.11.02 // 14:40

Intervention de Michael Snow

Cinéma

LUN.14.02 // 19:00

En présence de la réalisatrice, en accès libre

Sur la longueur d'onde de Michael Snow

Un film de Teri Wehn-Damisch, 2001 - France - 56 minutes

Le film de Teri Wehn-Damisch nous entraîne dans l'univers de Michael Snow en inversant le procédé de Wavelength, le film culte de l'artiste. Ici, le zoom arrière remplace le lent zoom avant de *Wavelength* et permet une découverte progressive des oeuvres de Snow, commentée et rythmée au piano par l'artiste lui-même.

Suivi de

Wavelength

Un film de Michael Snow, 1967, 45 minutes

Wavelength est à juste titre considéré comme un classique du cinéma d'avant garde depuis son apparition en 1967 (Grand Prix du 4ème Festival du Film Experimental de Knokke-Le-Zoute Belgique, 1967). Ce film est un zoom avant de 45 minutes dans un atelier, jusqu'à une photo noir et blanc de vagues. Au fur et à mesure, le spectateur entend un son synthétique de plus en plus aigu.

Conférence de Stefani de Loppinot

LUN. 7 mars // 16:00

MICHAEL SNOW

Stefani de Loppinot est cinéaste et historienne du cinéma. Elle a réalisé plusieurs courts métrages, des spectacles de lanternes magiques, et signé de nombreux articles dans les revues Exploding et Cinéma. Elle est l'auteur de *La région centrale* de Michael Snow (Ed Yellow now. Coll Côté Films. 2010).

Michael Snow réalise *La région centrale* en 1971, dans un espace désert de la toundra canadienne. A cette occasion, il installe un dispositif très original : une caméra fixée sur un trépied omnidirectionnel d'une flexibilité remarquable afin d'explorer durant trois heures un espace vide de toute civilisation où nul humain ne vient intervenir.

Dimanche en famille

DIM.20.03 // de 15:00 à 17:00

Atelier vidéo : SSHTOORRTY

Par Anna-Katarina Scheidegger, artiste

Après la visite guidée d'une sélection d'oeuvres de l'exposition, parents et enfants tournent une séquence vidéo entre passé et présent…

À partir de 7 ans / Durée : 2h / Tarif : 3 €

Réservations : 03 20 28 38 04/00 ou accueil@lefresnoy.net

Expo – Brunch

DIM.03.04 // de 10:30 à 12:30, expo en continu jusqu'à 19:00

Pour les flâneurs du dimanche matin, seul, à deux, en famille ou entre amis

Visite guidée et brunch, tarif 5 €

Réservations : 03 20 28 38 00 ou accueil@lefresnoy.net

Prochainement

Expositions

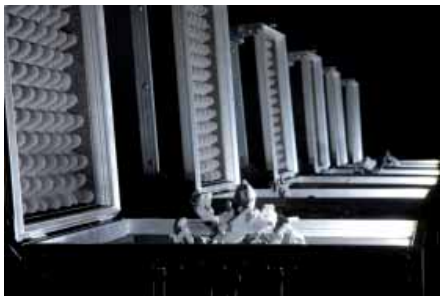
Panorama 13

Les œuvres réalisées au Fresnoy en 2011

Du 9 juin au 24 juillet 2011

Commissaire : Bernard Marcadé
Scénographe : Jacky Lautem

Panorama est l'occasion de découvrir plus de 50 œuvres inédites – films, vidéos, installations, photographies et performances produites au cours de l'année au Fresnoy par les jeunes artistes et les artistes professeurs invités. *Panorama* est, à n'en pas douter, un rendez-vous placé sous le signe de l'expérience, de l'échange, qui invite à réfléchir au processus de création.



Jazz et continent noir (titre provisoire)

Regards sur la collection de Jo Milgram

Du 15 octobre au 31 décembre 2011

Commissaire : Pascale Pronnier
Scénographe : Alain Fleischer et Jacky Lautem

Cette exposition évoquera une histoire de la danse et du jazz, autour de la fabuleuse collection de Jo Milgram consacrée au Continent Noir et au jazz.

Ce projet aura lieu en collaboration avec la cinémathèque de la danse et à l'occasion des 25 ans du Festival de Jazz de Tourcoing.

Informations pratiques

Le Fresnoy
Studio national des arts contemporains

22 rue du Fresnoy
BP 80 179
59202 Tourcoing cedex
France

T : + 33 (0)3 20 28 38 00
F : + 33 (0)3 20 28 38 99

E : communication@lefresnoy.net
www.lefresnoy.net

DIRECTION

Alain Fleischer
Directeur

EXPOSITION

Pascale Pronnier
Responsable de la programmation artistique

T : + 33 (0)3 20 28 38 08
E : ppronnier@lefresnoy.net

COMMUNICATION

Michèle Vibert
Responsable de la communication
T : + 33 (0)3 20 28 38 05
E : mvibert@lefresnoy.net

Assistantes de communication
Christelle Dhiver
T : + 33 (0)3 20 28 38 61
Karine Verstraete
T : + 33 (0)3 20 28 38 02

HORAIRES DE L'EXPOSITION

Mercredi, jeudi : 14h-19h

Vendredi, samedi : 14h-21h

Dimanche et jours fériés : 14h-19h

TARIFS EXPOSITION / SOIREES

Tarif normal : 3,80 €

Tarif réduit : 3 € (demandeurs d'emploi, étudiants, moins de 14 ans,carte vermeil, familles nombreuses)

Forfait groupe pour une visite guidée d'une heure : 35 € / 30 personnes maximum

Tarif de groupe : 1,50 € / personne (à partir de 11 pers)

Gratuit tous les dimanches

Tarif soirées : 3,80€

Le prix d'entrée aux soirées donnent accès à l'exposition.

Réservations : 03 20 28 38 00
ou accueil@lefresnoy.net

LIBRAIRIE BOOKSTORMING

La librairie est ouverte pendant les heures d'ouverture au public.

RESTAURANT

Le restaurant Le Festival est ouvert du lundi au vendredi de 12h30 à 14h30 et de 19h30 à 22h30
Le samedi de 19h30 à 22h30

Fermetures le samedi midi et le dimanche toute la journée
T : +33(0)3 20 28 39 75

COMMENT SE RENDRE AU FRESNOY

Metro : Ligne 2 direction CH. Dron, station Alsace

Bus : Ligne 21 direction Wasquehal, arrêt Le Fresnoy

Train : Gare SNCF de Roubaix puis prendre le métro (voir ci-dessus)

Voiture :

De Paris ou de Lille
Autoroute direction Roubaix Villeneuve d'Ascq puis voie rapide direction Tourcoing Blanc-Seau, et sortie n° 9 Le Fresnoy.

De Gand ou Bruxelles : Autoroute direction Lille, sortie n°13a vers Croix-Wasquehal, puis direction Roubaix, et sortie n°9 Le Fresnoy, Studio national.

FINANCEMENT

Le Fresnoy est financé par le Ministère de la Culture et de la Communication,
la Région Nord-Pas de Calais,
avec la participation de la ville de Tourcoing.

Les équipements techniques ont été cofinancés par le FEDER (Fonds Européen de Développement Régional).

Tourcoing

Vilogia est partenaire de la saison 2010/ 2011.

Vilogia

L'exposition *Solo Snow* a reçu le soutien du Centre Culturel Canadien, Paris.

Solo
Snow

Biographie / **Michael Snow**

Michael Snow est né en 1929 à Toronto où il vit et travaille, mais il a aussi vécu à Montréal, Chicoutimi et New York. Il a été peintre et sculpteur, quoique depuis 1962, il s'est investi intensément dans la réalisation de vidéos, films, installations intégrant des diapositives, installations sonores, œuvres publiques, photographiques et holographiques, musique, écrits et livres d'artistes. L'ensemble de son œuvre, en particulier son cinéma expérimental, a connu une diffusion internationale au sein des institutions et des événements les plus prestigieux.

Des rétrospectives de ses œuvres ont été présentées :
au Power Plant, Toronto, 2009 et 1994 ;
à la Fondazione Ragghianti, Lucca, Italie, 2007 ;
à la Galerie de l'UQAM, 2005 ;
au Centre Georges Pompidou (Paris), 2003 et 1978 ;
au Centre national de la photographie, Paris, 2000 ;
au MAMCO et au Centre pour l'image contemporaine de Saint-Gervais à Genève, 2000 ;
au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1999 ;
à la Cinémathèque Française, Paris, 1999 ;
au Musée d'art contemporain de Montréal (1995) ;
au Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO), Toronto, 1994 et 1970 ;
au Hara Museum, Tokyo, 1988 ;
et à la Vancouver Art Gallery, 1979 et 1967.
En 1970, Michael Snow représentait le Canada lors de la XXV^{ème} Biennale de Venise.

De très nombreux musées ont présenté son travail lors d'expositions collectives parmi lesquelles il faut retenir :
la Biennale de Sydney, Australie, 2008 ;
la Biennale de Sao Paulo, Brésil et la Biennale du Whitney, Whitney Museum of American Art, New York, 2006 ;
Into the Light, the Projected Image in American Art 1964-1977, Whitney Museum, New York, 2001, présentée ensuite au Cleveland Museum of Art, 2002 ;
Voici, 100 ans d'art contemporain, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2000 ;
Le temps, vite, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 2000 ; *Projections, les transports de l'image*, Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 1998 ;
Walking and Thinking and Walking, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Danemark, 1996
la Biennale de Lyon, Musée d'Art contemporain de Lyon, 1995 ;
Notion on Light, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1995 ;
Passages de l'Image, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990 ;
Aurora Borealis, Centre international d'art contemporain, Montréal, 1985 ;
Re-Visions: Projects and Proposals in Film and Video, Whitney Museum of American Art, New York, 1979 ;
Documenta 6, Cassel, Allemagne, 1977.

Solo
Snow

Biographie / **Michael Snow**

Ses œuvres, quelque soit le médium, sont représentées dans des collections publiques et privées à travers le monde, incluant le Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Toronto), le Museum of Modern Art (New York), le Musée Ludwig (Vienne), le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée d'art contemporain de Montréal, pour ne citer que ces exemples.

Il en va de même pour sa filmographie qui compte plus d'une vingtaine d'œuvres dont les plus reconnues sont *Wavelength* (1966-67) et *La Région Centrale* (1971).
New York Eye and Ear Control (1964), *One Second in Montreal* (1969), *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* (1974) ou *Corpus Callosum* (2001) occupent également une place reconnue dans la carrière de l'artiste. Les films de Michael Snow, diffusés dans des festivals partout au monde, figurent dans de nombreuses collections de films d'archives, notamment l'Anthology Film Archives de New York, la Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles, l'Österreichisches Filmmuseum, Vienne.
Quant à ses œuvres publiques, les plus célèbres sont à Toronto : *Flight Stop* (1979, Eaton Centre), *The Audience* (1988-89, Skydome, maintenant appelé Rogers Centre), *The Windows Suite* (2006, Pantages Hotel and Condominium).

Musicien professionnel actif depuis les années 1950 (piano et autres instruments), Michael Snow a performé avec divers ensembles, mais le plus souvent en improvisation libre avec le CCMC (Canadian Creative Music Collective) de Toronto dont il est membre depuis 1976 et avec qui il a réalisé de nombreuses tournées en Europe et au Japon, en plus des centaines de concerts donnés à Toronto, Montréal, New York et Los Angeles, dont plusieurs ont été enregistrés.
Comme soliste, on peut signaler quelques concerts : CCCB, Barcelone, 2006 ; Getty Institute, Los Angeles, 2005 ; Conservatoire de musique, Bourges, 2005 ; Hamburger Bahnhof, Berlin 2004 ; Centre Pompidou, Paris, 2002 ; Bard College, Annandale-on Hudson, New York, 2001; Arnolfini Gallery, Bristol, Royaume-Uni, 2001.
Plusieurs enregistrements de sa musique ont été réalisés, en particulier *Snow solo piano solo Snow*: 3 Phases, coffret de 3 CDs, Ohm Éditions (Québec), 2000 ; *The Last LP, Art Metropole*, Toronto, 1987, réédité en CD en 1994 ; *Sinoms*, le premier CD de l'artiste publié par le Musée du Québec, 1989 ; *Michael Snow: Musics for Whistling*, Piano, Microphone and Tape Recorder, Chatham Square Records, New York, 1975.
Michael Snow a aussi publié de nombreux textes dont l'essentiel a été réuni dans *Michael Snow. Des Écrits*, 1958 - 2002, Editions de l'Ensba/Centre Pompidou, Paris. 2002. Il a réalisé des projets artistiques destinés à des revues et des livres parmi lesquels il faut retenir *BIOGRAPHIE of the Walking Woman / de la femme qui marche* 1961-1967 Bruxelles, La Lettre volée, 2004 ; *56 Tree Poems*, Ghent, Imschoot uitgevers, 1999 ; High School, Impulse Editions/The Isaacs Gallery, Toronto, 1979 ; Cover to Cover, Nova Scotia Series, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax and New York University Press, New York, 1975.

Solo
Snow

Biographie / **Michael Snow**

Michael Snow a été artiste-professeur en résidence dans plusieurs institutions : Ecole Cantonale d'Art du Valais, Sierre, Suisse ; École Nationale Supérieure d'Art de Bourges, France ; Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris ; Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing France, Ecole Nationale de la Photographie, Arles France ; Princeton University, New York et Yale University.

Michael Snow s'est vu décerné de très nombreux honneurs et distinctions :
Premier prix du Festival de film de Knokke-le-Zoute (pour *Wavelength*), 1967 ;
boursier de la Fondation Guggenheim, 1972 ; Officier de l'Ordre du Canada, 1982 ; L.A. Film Critics Award (pour *So Is This*), 1983 ; Chevalier de l'Ordre des arts et des lettres du gouvernement français, 1995 ; Prix du Gouverneur général du Canada pour les arts visuels et médiatiques, 2000 ; Médaille du Jubilé d'or de la Reine, 2002 ; Douglas Edwards Independent Experimental Film /Video Award de la Los Angeles Film Critics Association (pour *Corpus Callosum*), 2003 ; Prix Samuel-de-Champlain (France-Amérique), 2006 ; Compagnon de l'Ordre du Canada, 2007. Il compte plusieurs doctorats honorifiques : Brock University (1975) ; Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nouvelle Écosse (1990) ; University of Victoria, Colombie-Britannique (1997), University of Toronto (1999), Emily Carr Institute of Art and Design, Vancouver (2004), Paris-Sorbonne (2004) et Université du Québec à Montréal (2008).

Pour d'autres informations sur les expositions, la filmographie, la discographie et les écrits sur et par Michael Snow :
- www.ccca.ca, Centre de l'art canadien contemporain, base de données sur l'art canadien
- *Michael Snow. Des écrits*, 1958 - 2002, Paris, Editions de l'Ensba/Centre Pompidou, 2002
- *The Films of Michael Snow* 1956-1991
- *Presence and Absence/The Michael Snow Project*, Toronto, Art Gallery of Ontario/A.A. Knopf, 1995
- *Visual Art* 1951-1993/*The Michael Snow Project*, Toronto, Art Gallery of Ontario/The Power Plant/ A.A. Knopf, 1995
- *The Collected Writings of Michael Snow/The Michael Snow Project*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1995
- *Music/Sound 1948-1993/The Michael Snow Project*, Toronto, Art Gallery of Ontario/The Power Plant/A.A. Knopf, 1995.